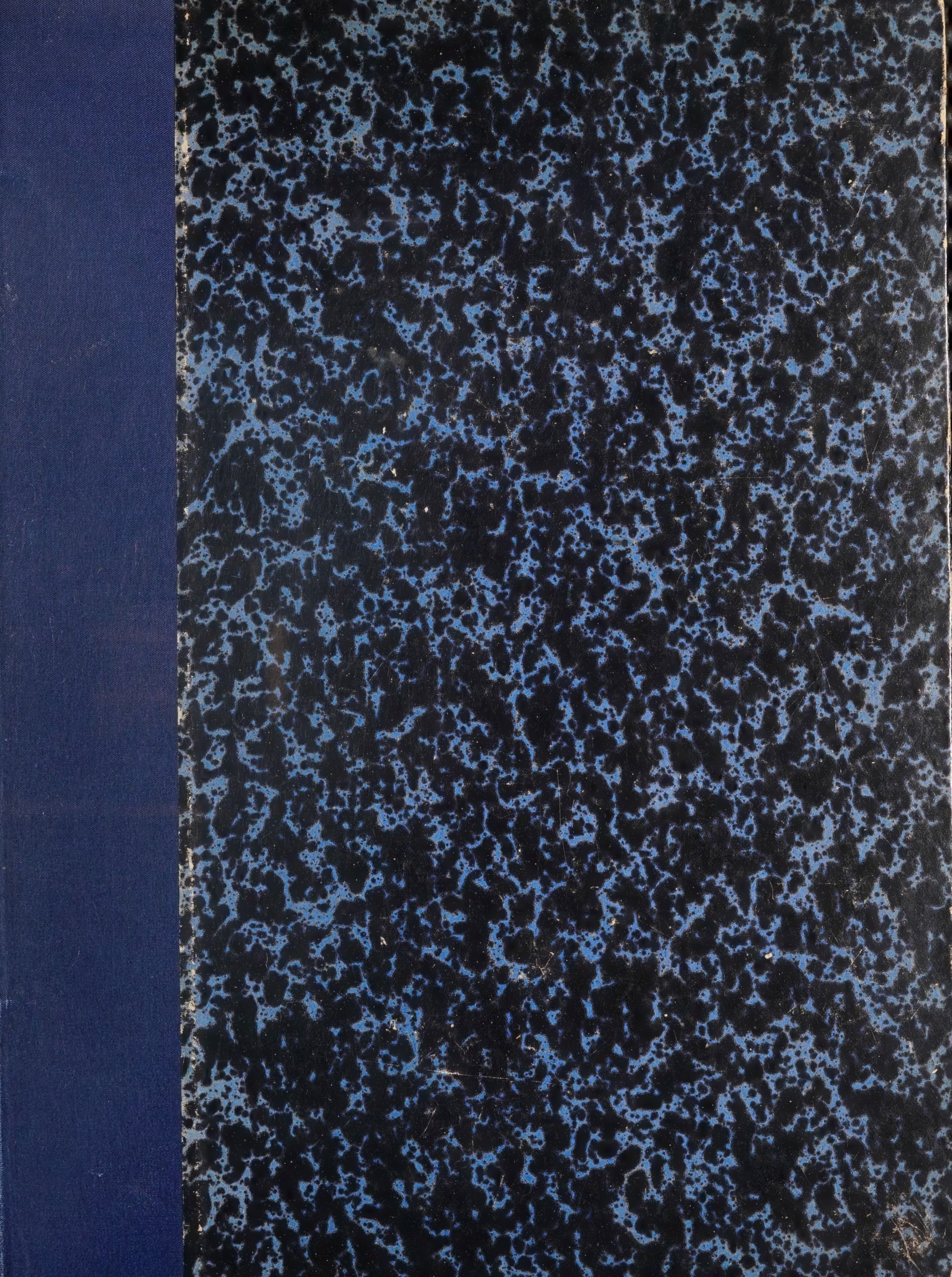
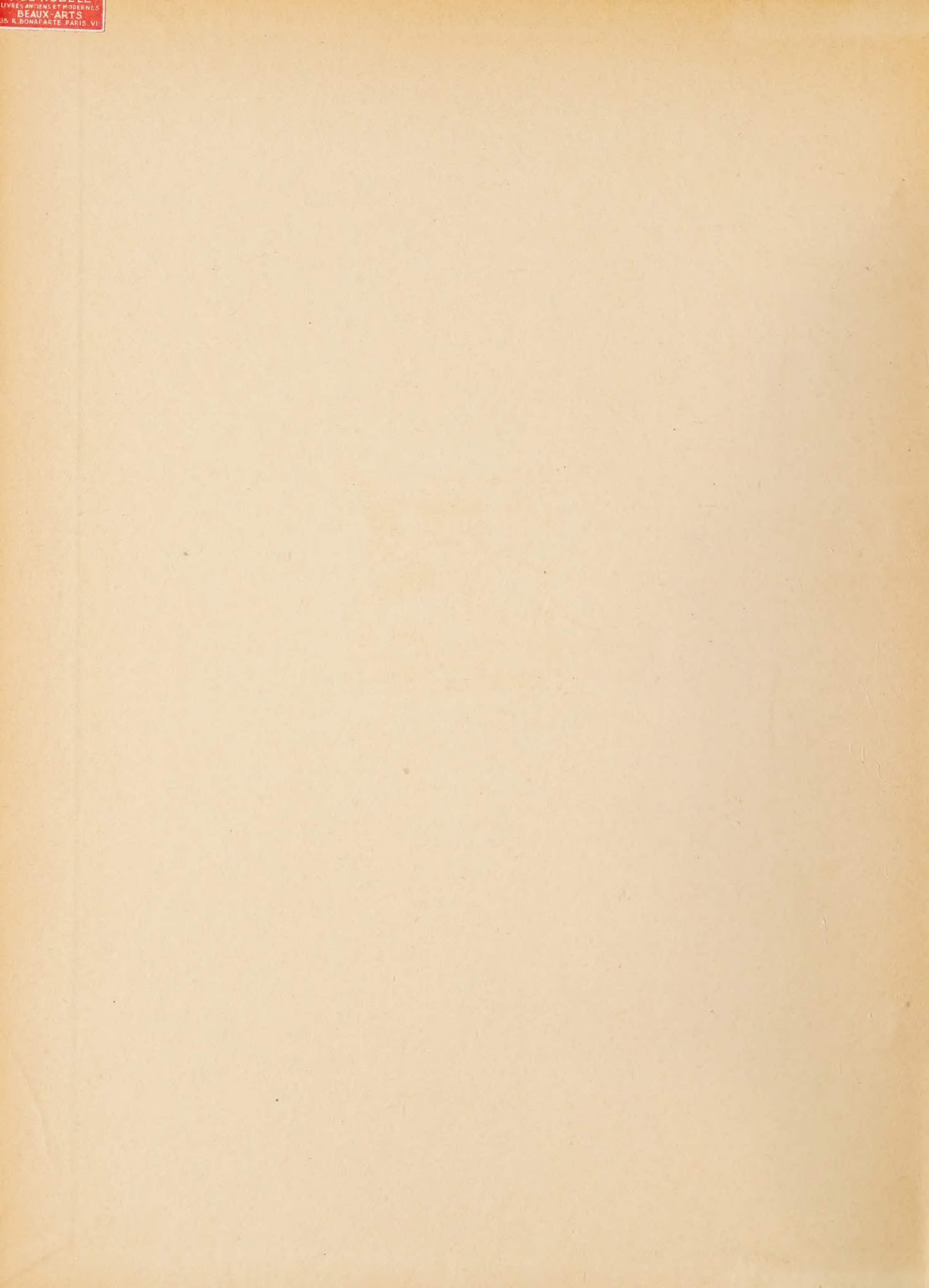




ÉMILE BERTAUX, LOUIS GILLET, ÉMILE DACIER

LE MUSÉE
JACQUEMART-ANDRÉ

LES DONATEURS ET LA DONATION
L'ART ITALIEN
Par Émile BERTAUX

LES ÉCOLES DU NORD
ET L'ÉCOLE ESPAGNOLE
Par Louis GILLET

L'ART FRANÇAIS
Par Émile DACIER

PARIS
ÉDITIONS DE LA « REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE »
28, RUE DU MONT-THABOR, 28
—
1913



LE

MUSÉE JACQUEMART ANDRÉ

PAR

ÉMILE BERTAUX

LOUIS GILLET

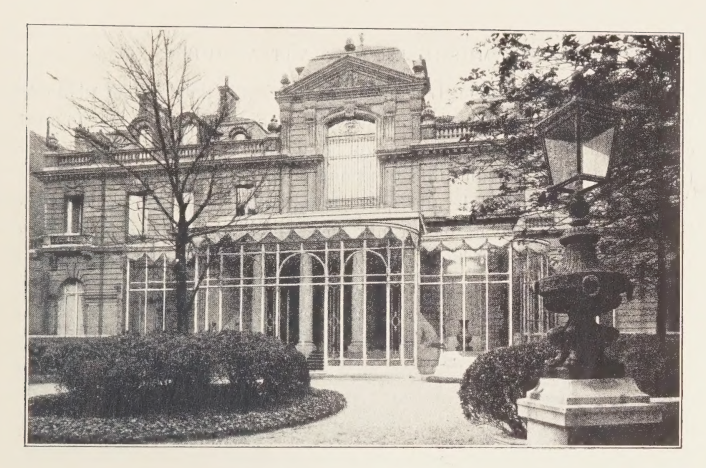
ET

ÉMILE DACIER

Cliché Bulloz.

PORTAIL D'UN PALAIS DE LA RENAISSANCE (LUCQUES, XVIe SIÈCLE).

Marbre. — Musée Jacquemart-André.



Le Musée Jacquemart-André. Cliché Bulloz.
Vue prise dans la cour intérieure.

LES DONATEURS ET LA DONATION



Aujourd'hui même, — 10 décembre 1913, — l'Institut de France met Paris en possession d'un nouveau musée, qui perpétuera, dans son double nom, les noms de ses deux créateurs.

L'un de ces noms est celui d'une femme, Nélie Jacquemart, qui eut sa place pendant une dizaine d'années parmi les peintres en vogue. Élève de Léon Cogniet, elle s'était essayée dans la peinture religieuse, — péché de jeunesse dont l'église Notre-Dame de Clignancourt garde le secret. Nélie Jacquemart devait trouver dans le portrait le meilleur emploi d'un talent viril : comme son maître, elle peignit gravement les hommes les plus graves. Le premier qu'elle exposa au Salon, en 1867, était un président au

Tribunal civil de la Seine. L'avancement fut rapide dans la hiérarchie de ses modèles : en 1869, le portrait envoyé au Salon par M[lle] Jacquemart était celui du ministre de l'Instruction publique et ce ministre était Victor Duruy ; en 1870, la jeune fille eut pour modèle le maréchal Canrobert, dont l'image martiale lui valut, pour la troisième fois, une médaille de l'Empereur. Elle n'avait pas trente ans : la grâce sérieuse et l'allure volontaire de son visage de 1870 ont été fixées à la mine de plomb sur une feuille de papier qui porte l'une des dernières signatures d'Henri Regnault.

Lorsque le Salon rouvrit ses portes, en 1872, le nom de M[lle] Jacquemart y était plus en vue que jamais, au bas de l'effigie du chef de l'État. La portraitiste de M. Thiers demeura le peintre du régime de l'« Ordre moral ». Les portraits de femmes tiennent peu de place dans sa galerie de personnages officiels, dont l'austérité est à peine rompue par les uniformes. Le général d'Aurelles de Paladines décrivait d'avance son portrait, dans une lettre de 1879, qui annonçait à M[lle] Jacquemart l'envoi d'une pelisse à brandebourgs, « sans le moindre galon », et ajoutait : « C'est sombre et sévère ». Après un prince d'Orléans, le comte d'Eu, M[lle] Jacquemart peignit un prince de l'Église, le cardinal Perraud, en 1881. Ce fut son dernier succès de peintre, à la veille d'une nouvelle vie.

Le tableau qu'elle avait envoyé au Salon de 1874 portait les initiales de M. E. A... Tout Paris avait reconnu Édouard André, un membre du Jockey, dont la prestance militaire rappelait une jeunesse aussi brillante que vaillante. Fils de banquier, Édouard André s'était engagé au régiment des Guides de l'Impératrice. En 1859, il posa devant Winterhalter, le peintre des Tuileries, corseté dans son dolman de maréchal des logis, où brillaient la médaille d'Italie et l'ordre chevaleresque des Saints Maurice et Lazare. Édouard André fit, comme officier, la campagne du Mexique jusqu'à la prise de Mexico. De retour à Paris, il quitta l'uniforme pour consacrer une grande part de son temps et de sa fortune aux arts.

Il commença par les artistes de son temps : Carpeaux fit son buste ; les peintres, depuis Meissonier et Gérôme jusqu'à Daubigny et Dupré, lui composèrent une petite galerie, que vinrent enrichir, dès 1865, des acquisitions faites à la vente de Morny : un Decamps, un Rousseau magnifique et aussi un Drouais et un Greuze. Dans la même année, Édouard André achetait son premier Fragonard et son premier Rembrandt. L'élan était

pris. La curiosité de l'amateur, moins savante que celle des Goncourt, n'était guère moins étendue : elle passait du buste au meuble, du tableau au bibelot.

Lorsque ce galant homme demanda son portrait, en 1872, à Mlle Jacquemart, il était près d'achever la maison qu'il destinait à ses collections et à laquelle il donna d'avance l'ampleur d'un musée. L'architecte Parent avait élevé, avant la guerre, les substructions vraiment romaines de cet hôtel, en bordure du boulevard Haussmann. Lorsque la construction fut inaugurée, en 1875, elle devint, — avec sa machinerie de théâtre qui pouvait escamoter une paroi dans les « dessous », — un séjour de fêtes, qui évoqua le faste joyeux du Second Empire. La maison s'ouvrait pour des réunions plus familières, où les artistes étaient en nombre ; Mlle Jacquemart en fut l'habituée. Bientôt la maison amie devint sa maison : le jour (5 juin 1881) où elle prit le nom d'Édouard André, Nélie Jacquemart disparut.



Cliché Bulloz.

E. Hébert. — Mme Édouard André.

Peinture (1899).

L'artiste, qu'un atelier monumental attendait dans l'hôtel du boule-

vard Haussmann, abandonna pour toujours ses pinceaux. Unie à un amateur, elle voua toute son activité et son énergie à l'enrichissement d'une collection.

En 1881, Édouard André possédait son deuxième Rembrandt et son troisième Fragonard ; il avait négligé depuis la guerre sa petite galerie de peinture moderne : il en fit le sacrifice, après son mariage, à une fondation de charité, à laquelle Mme André donna ses bijoux. Les deux époux s'associèrent dans la recherche des trésors de l'art ancien. Ils les disputèrent dans les ventes, où Mme Édouard André essuya, au premier rang, le feu des enchères ; ils les poursuivirent chez les marchands et leur donnèrent la chasse à l'étranger.

Édouard André avait eu l'un des premiers, à Paris, la double curiosité du XVIIIe siècle français et du XVe siècle italien. A la fin de l'année 1872, — quelques mois après l'achèvement du portrait dont il devait épouser le peintre, — il retrouvait dans une modeste boutique le *Saint Sébastien* de Donatello, dont Eugène Piot, toujours volage, s'était dessaisi : il enleva cette reine des plaquettes à un connaisseur tel que M. Gustave Dreyfus, qui arriva un jour trop tard, et qui n'en est pas encore consolé...

Mme Édouard André fit siens les goûts de son mari : elle acquit avec lui à Paris, en quelques années, des séries magnifiques de tapisseries et de meubles du XVIIIe siècle. Édouard André n'avait vu l'Italie qu'une fois avant son mariage : sa femme l'entraîna chaque année de Venise à Rome, passant par les petites villes qui ne recevaient alors que de rares visiteurs. L'ami qui leur traçait des itinéraires enthousiastes était Charles Yriarte ; le conseiller qui jugeait à l'arrivée les résultats du voyage était Louis Courajod. Le musée de Berlin tenait pour son plus redoutable concurrent la Française qui faisait, à chaque printemps, sa moisson d'art italien ; le Dr Bode lui écrivait lui-même en 1888 : « J'ai passé trois ou quatre jours après vous, pour apprendre que toutes les bonnes choses avaient été vendues à Mme André ! » La dernière victoire remportée en Italie par les deux époux, et la plus signalée, fut la conquête des fresques peintes par Tiepolo pour commémorer le voyage de Henri III à Venise : Édouard André, qui avait fait le marché en 1893, ne vit pas la peinture merveilleuse se dérouler à Paris, dans sa chrysalide de toile : ce fut

la veuve du grand amateur qui reçut chez elle Henri III et Tiepolo.

Elle continua l'œuvre commune avec des recherches personnelles : elle ajouta à la série des tableaux français du XVIIIe siècle des dessins de Watteau, de Lancret et de Pater, et un petit groupe de portraits anglais, qui représentaient avec honneur presque tous les maîtres; sans être infidèle à l'Italie, elle étendit ses voyages jusqu'en Grèce, en Égypte et aux Indes.



Cliché Bulloz.

WINTERHALTER. — ÉDOUARD ANDRÉ EN MARÉCHAL DES LOGIS DES GUIDES.
Peinture (1859).

En 1902, Mme André acquit des Murat le domaine de Chaalis, voisin d'Ermenonville et du tombeau de Jean-Jacques, et peuplé pour elle de souvenirs : elle y avait été souvent reçue dans sa jeunesse par la châtelaine, Mme de Vatry, qui s'était intéressée à la courageuse artiste. C'était tout un château à meubler d'œuvres d'art : les voyages de Mme André y pourvurent : après chaque retour, les caisses étaient charroyées par douzaines à travers les bois et le « désert » qu'avaient foulé les derniers pas du « promeneur solitaire ». L'hôtel de Paris fut quelque peu délaissé. Les fêtes et les réceptions ne l'illuminaient plus que par éclairs. Les visiteurs trouvaient les salons du rez-de-chaussée presque vidés de leurs trésors pour faire place à une foule ; ils ne voyaient des salles du premier étage que la porte

fermée : à peine cette porte s'ouvrait-elle, de loin en loin, pour un étranger de passage, savant ou prince.

Cliché Bulloz.

VICTOIRE SANS AILES.

Art gréco-romain.

Marbre.

Le sanctuaire qui gardait si jalousement ses secrets n'en a plus, à dater d'aujourd'hui. Mme Édouard André, en voulant qu'après elle sa maison fût un musée public, a réalisé encore un vœu de son mari qui, avant leur mariage, avait confié à plus d'un ami son projet de laisser ses collections à son pays. Ce projet se précisa pour les deux époux lorsqu'en 1890 la donation des collections de sir Richard Wallace, à Londres, eut enlevé à Paris tant de merveilles qui lui étaient promises. Cette année même, tous deux prirent spécialement conseil des amis qu'ils avaient au musée du Louvre, avant la vente Rothan : l'enchère de 58.000 francs, qui fit adjuger à Mme André *le Syndic,* alors attribué à Jordaens, fut applaudie par les initiés. Rien n'était décidé cependant pour l'avenir, à la mort d'Édouard André. Le Louvre reçut alors un précieux souvenir du collectionneur, un petit panneau de Memling qui complétait un diptyque dont le musée possédait l'autre panneau ; mais les intentions de Mme André, entourées de mystère, comme sa maison, ne furent connues qu'à sa mort, en mai 1912. Le testament qu'elle laissait était inspiré du plus noble exemple, celui du duc d'Aumale. Les collections, les immeubles, la fortune de la donatrice devenaient la propriété de l'Institut de France.

L'illustre Compagnie, à laquelle a été remis ce don princier, s'honore en transmettant à la France et en ouvrant libéralement à tous le musée qui est, en plein Paris, son second musée Condé.

La première impression sera un éblouissement. La richesse d'œuvres et d'objets d'art qui a été amassée sous ce toit en cinquante ans a quelque chose de fabuleux : 1.200 numéros répartis dans quinze salles ; les aspects



Musée Jacquemart-André : Cliché Bulloz.
Salle de la sculpture de la Renaissance.

les plus divers de la création artistique représentés par des exemplaires de choix, depuis l'antiquité égyptienne et grecque jusqu'à Prudhon et à David. Les spécialistes puiseront pendant longtemps dans cette mine d' « inédit » : qu'il suffise d'indiquer aux égyptologues un petit buste du Pharaon Psammétik le Saïte, aux arabisants les deux grandes lampes de mosquée, au nom de Mohammed, un sultan mamelouk du Caire (vers 1320), et, dans la série importante des cuivres damasquinés, un superbe plat, contemporain du « Baptistère de Saint Louis » (vers 1270) et portant les

noms et titres d'un émir, officier du sultan mamelouk Baïbars [1]. La valeur de ces richesses est décuplée par leur présentation. C'est ici l'œuvre personnelle de Mme André et, — on peut le dire sans faire tort à aucun des portraits qu'elle a peints, — son chef-d'œuvre. On comprend la condition unique et expresse que la donatrice a mise à son legs, et qui était de respecter ce qu'elle avait fait, en laissant aux œuvres et aux objets d'art la place qu'elle leur avait assignée. C'est parce qu'une femme a su achever de grouper ce que son mari avait commencé à réunir, que la collection offrira aux plus délicats une satisfaction unique, et à tous les visiteurs une claire et forte leçon.

La leçon reste conforme au goût éclectique d'Édouard André et au programme de l'Union centrale des Beaux-Arts, dont il fut l'un des fondateurs. Dignité égale de tous les arts, fraternité du peintre et de l'ébéniste : le premier monument de cette doctrine était le musée des Arts décoratifs ; le musée Jacquemart-André en est un autre, où sont représentés les maîtres les plus glorieux : il réunit dans quelques-unes de ses salles le Louvre et le pavillon de Marsan.

Le premier coup d'œil jeté dans la première salle fera comprendre la vertu de l'association des arts que les musées continuent de séparer par castes, bien qu'on ait cessé de les qualifier de « majeurs » et de « mineurs », et sentir ce qu'une pastorale de Lancret ou un buste d'actrice par Le Moyne peut gagner d'expression et de vie au voisinage d'une commode chantournée et d'un fauteuil de Beauvais. Ce n'est plus seulement un art qui ressuscite : c'est un siècle, dont les portraits retrouvent, dans le cadre ou le marbre, leur sourire et leur regard. Le miracle, commencé au XVIIIe siècle, se prolonge, en remontant les générations, au XVe siècle. On dirait qu'une fée, en ouvrant la porte, si longtemps fermée, des salles du premier étage, a éveillé une Italie endormie. De quel droit troublons-nous, avec nos vêtements sombres, la splendeur silencieuse de ce *palazzo*, où la fleur de la Renaissance apparaît, dans un milieu idéal qui semble flotter entre Venise, Florence et Urbin, où les écussons, les Vierges et les bustes voisinent avec la fontaine et la table de pierre d'Istrie, taillée pour des repas et des jeux de géants, où l'une des portes de marbre a conservé ses vantaux de *tarsia* et ses

1. D'après les lectures de M. Max van Berchem, membre de l'Institut.

pommes de bronze, où les tableaux d'autel sont placés aux murs entre les *cassoni* aux armes des épousées, couverts de peintures chevaleresques



La Montée au Calvaire. Cliché Bulloz.
Tapisserie flamande (vers 1520).

ou amoureuses, et un plafond entier du commencement du XVIe siècle dont les vingt-cinq caissons renferment toute la mythologie et l'allégorie qui divertissaient l'imagination des contemporains de Giorgione ? Aucun lieu, en vérité, ne possède une telle puissance d'évocation, pas même les

salles du palais du Bargello, dont Florence a fait un de ses musées. L'harmonie même du passé semble avoir retrouvé sa demeure, et l'on attend qu'un souffle vienne la transposer sur les cordes de la harpe posée près d'une « marquise » de tapisserie, entre un Greuze et un Falconet, ou dans la caisse sonore de la guitare espagnole qu'un Florentin a oubliée tout à l'heure sur un fauteuil du XVIe siècle. Mme André a retrouvé dans l'art ancien des accords de formes et de tons comparables à ceux que recherchent, parfois avec bonheur, les décorateurs de notre temps ; on pourrait l'appeler, si l'on n'avait pas peur du barbarisme, la première des « ensembliers ».



Cliché Bulloz.

LAMPE DE MOSQUÉE.
Égypte (vers 1320).

Il faudrait pouvoir jouir en silence de ce musée, qui a su ne pas être la « prison de l'Art », mais sa « maison ». C'est un chagrin que d'être obligé de choisir, d'analyser et de décrire, d'arracher les œuvres de l'ensemble qu'elles composent pour les ranger sous la discipline chronologique. Cependant, après avoir dégagé les enseignements qui dominent les détails, il est nécessaire d'énumérer sommairement les faits nouveaux ou peu connus dont l'ouverture du musée Jacquemart-André enrichit les trois domaines qui constituent le fonds de ses trésors : art italien ; peinture des écoles étrangères, depuis la flamande et la hollandaise jusqu'à l'espagnole et l'anglaise ; art français du XVIIIe siècle. Recueillir ces faits, dans leur précision et leur sécheresse, ce sera encore nous conformer à la lettre même du testament où la donatrice a exprimé son intention d'être utile à l'art et à son histoire.



Cliché Bulloz.

Paolo Uccello. — Saint Georges vainqueur du Dragon.

L'ART ITALIEN



La série des sculptures italiennes commence en dehors de l'hôtel, — et au XIVe siècle — dans la rangée des margelles de citernes vénitiennes ; il serait facile de remonter plus haut et jusqu'au siècle de Constantin, en notant, à côté de tombeaux vénitiens, les sarcophages romains qui donnent à la terrasse du boulevard Haussmann un décor d'Aliscamps ; mais, si l'on cherche l'Italie, il convient de monter au premier étage du musée, où elle est chez elle.

Des morceaux dignes d'attention, que dominent quelques œuvres magistrales, complètent, comme à souhait, les salles italiennes du Louvre, qui ont reçu de Mme André, il y a quelques années, une Vierge pisane. Dans le groupe des trois bois polychromes de la fin du *Trecento,* dont la couleur attire le regard au milieu de la grande salle, la Vierge de l'Annonciation est une paysanne du *contado* de Sienne ; l'Ange, un peu court sur

jambes, dans les plis multiples de son manteau, est très étroitement apparenté à l'Ange conservé à Montalcino, dans l'église de Sant' Antonio Abbate ; ni l'un ni l'autre n'a la grâce juvénile et l'élégante souplesse des Annonciations pisanes, dont la plus exquise est le groupe du musée de Lyon. La Vierge à genoux, dans sa robe de brocart, et qui contemplait autrefois un *Bambino* couché, en bois peint comme elle[1], et si joliment penchée sous sa coiffe blanche, est le reste d'une crèche siennoise du xve siècle et un morceau rare autant que charmant[2].



Cliché Bulloz.

VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS.

Bois polychromé. — Toscane, xve siècle.

Les sculpteurs florentins laissèrent le bois, matière rustique, aux sculpteurs de Pise et de Sienne. Avant d'employer l'argile émaillée ou peinte et les stucs polychromes à de vastes entreprises d'imagerie religieuse qui ont rempli l'Italie et les musées, ils étaient partagés, au commencement du xve siècle, en deux groupes, les marbriers et les bronziers, héritiers des orfèvres. Au musée Jacquemart-André, les marbres sont disposés sous les plafonds à caissons de

1. Pietro d'Achiardi, *Alcune opere di scultura in legno die secoli XIVe-XVe* (*l'Arte*, 1904, p. 369).
2. On n'en peut citer que deux autres en Toscane : l'une au séminaire de Montalcino, qui nous a été signalée par M. Giacomo de Nicola et qui est presque identique à la Vierge de Paris ; l'autre, qui vient d'être acquise par le Musée national de Florence.

la grande salle italienne et de la rotonde qui la continue ; les petits bronzes ont été réunis au rez-de-chaussée en face de la vitrine des majoliques et sous le regard sévère des portraits hollandais. Il faut aller et venir, monter et descendre, si l'on veut suivre de près, à travers la collection, le développement de la sculpture florentine.



Cliché Bulloz

Luca della Robbia. — Madone.
Relief de terre cuite émaillée.

Ghiberti, qu'il conviendrait de nommer le premier, a ici, à défaut d'une œuvre authentique, un disciple inconnu, qui a modelé et fondu un petit Jupiter de bronze ; cette statuette, qui est peut-être la première en date du *Quattrocento*, conserve, dans une imitation de l'antique, à la fois robuste et gauche, le hanchement très arqué et la draperie curviligne du *Trecento*. Une statuette de *Prophète* en marbre, qui se rapproche, par les dimensions et l'attitude, des deux petits prophètes que Donatello adolescent avait taillés pour une porte de la cathédrale de Florence, paraît être une des œuvres les plus anciennes de Nanni di Banco, le solide marbrier de Santa Maria del Fiore et d'Or San Michele.

Donatello, le grand révolutionnaire, l'ancêtre dont aucun novateur n'a dépassé les audaces, est présent au milieu du hall, dans quelques pouces carrés de bronze, où il a mis toute la science et la force de sa

pleine maturité et toute son âme. Ce petit bas-relief du *Martyre de saint Sébastien,* à peine connu, presque invisible jusqu'ici et qui va devenir l'une des œuvres les plus célèbres du monde, conserve encore deux secrets, celui de son origine et celui de sa destination. Il se peut qu'il ait appartenu à la famille florentine des Gaddi, puisqu'il est dessiné sur une feuille conservée à Hambourg et retrouvée par Courajod, avec deux ivoires qui ont appartenu à cette famille. Le bloc de cire, épais de près d'un centimètre, fut-il fondu en bronze pour être exposé par un amateur du xve siècle comme une simple plaquette ? On peut voir, sur une table voisine, une plaquette de Donatello, la Vierge avec l'Enfant, dont il existe d'autres exemplaires : celui-ci a l'intérêt d'avoir conservé son petit cadre primitif, en *tarsia.* Cette plaquette n'est qu'une feuille de cuivre estampée et dorée.

Peu importent, en vérité, les petits problèmes qui se poseront autour du *Saint Sébastien.* Le torse du martyr (un homme du peuple, musclé et velu, qui fait penser aux athlètes souffrants de Constantin Meunier), a été modelé, ciselé et gravé par la main de Donatello et avec le même soin que le bas-relief de bronze qui représente, dans le Baptistère de Sienne, la tête de saint Jean-Baptiste apportée au festin d'Hérode. Comme ce bas-relief, le martyre de saint Sébastien est un drame concentré dans un espace étroit et qui tient dans la profondeur de trois plans. Dans ces trois plans, qui vont du haut-relief au *stiacciato,* qui rapprochent le lointain et font apparaître l'invisible, le corps de la victime, les grands arcs alignés militairement, l'ange léger et lumineux comme l'espérance résument presque tout ce que le plus « humain » des sculpteurs a dit, dans ses œuvres, de l'humanité ; c'est ainsi que les trois « ordres » de Pascal, la « chair » brutale, l' « esprit » douloureux et la divine « charité » tiennent dans le raccourci d'une « Pensée ».

Une pièce d'une exécution si délicate, dans sa puissance, peut être placée au milieu de la vie de l'artiste et vers le temps où il ciselait le David de Cosme de Médicis. Les deux enfants porte-candélabres, les deux bronzes fameux de la collection Piot que M. et Mme André acquirent à la vente de 1890, sur l'avis de Courajod, sont-ils de la même époque ? Récemment, un érudit allemand a songé à replacer en imagination ces deux *putti* si ronds et si drus sur la grande *Cantoria* de marbre que



Donatello. — Le Martyre de saint Sébastien — Cliché Bulloz.

Plaquette de bronze. — Musée Jacquemart-André.

traverse une course d'enfants[1]. Mais il n'y a eu d'enfants porte-candélabres que sur la tribune de Luca della Robbia, qui faisait pendant à celle de Donatello dans la cathédrale de Florence : encore ces enfants étaient-ils de simples statues de bois doré, ouvrage de Baccio d'Agnolo, postérieures d'un demi-siècle (1508) aux deux *Cantorie*[2]. Les enfants du nouveau musée sont des contemporains et des frères des petits musiciens placés par Donatello, en 1450, au bas du colossal édifice de l'autel du *Santo*, à Padoue. Le maître a donné la maquette et le « mouvement » : la cire, comme la fonte, est l'ouvrage excellent de l'un des nombreux *garzoni* dont nous avons les noms, peut-être Urbano da Cortona. Ces enfants étaient-ils destinés à porter leurs flambeaux dans l'église même du *Santo*, avant le démembrement de l'autel sans égal, ou, comme il est plus probable, sur la cheminée d'un palais ? On doit remarquer qu'ils ne sont pas terminés et que la ciselure, d'un fini de joaillerie, n'a achevé de détailler que les plumes de l'une des petites ailes.

Le nom de Donatello a été placé par Wilhelm Bode sur un buste du Musée de Berlin qui est presque identique à un buste de bronze vendu à Mme André par Bardini en 1888. Le personnage, identifié par deux médailles, est le marquis Louis de Gonzague, dont l'effigie a été placée par Mantegna dans les fresques du palais de Mantoue. Il existe encore deux autres exemplaires de ce buste : l'un à Berlin, l'autre dans les collections du palais Stroganoff, à Saint-Pétersbourg (Perspective Newski). L'exemplaire de Paris, le mieux venu de tous, peut être cité comme l'une des plus belles fontes du xve siècle. L'épiderme, qui est celui de la cire, a gardé les verrures des moindres soufflures ; l'outil du ciseleur ne l'a pas touché : sans doute, la statue dont il était l'une des esquisses est-elle restée à l'état de projet. Est-ce Donatello qui a modelé cette esquisse ? Il semble qu'il aurait donné plus d'accent à ce masque redoutable. D'ailleurs, s'il est certain qu'il a fait, pendant son séjour à Padoue, le voyage de Mantoue, c'était pour y donner un modèle de reliquaire.

L'auteur des bustes du marquis de Mantoue serait-il, comme l'ont pensé Louis Courajod et M. Adolfo Venturi, le Florentin Niccolò Baroncelli, qui donna à Ferrare le modèle de la statue équestre de Nicolas

1. P. Schubring, *Luca della Robbia*, p. 19 ; cf. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, VI, p. 282, note.
2. G. Poggi, *il Duomo di Firenze* (*Ital. Forschungen*, II), 1909, p. CXXVIII.

d'Este ? Le réalisme assez rude et sommaire des deux bustes de Paris et de Berlin se retrouve dans les statues ferraraises de ce Niccolò Baroncelli, qui avait eu pour maître l'ami de Donatello, le sculpteur-architecte Brunellesco. Pour affirmer, il faudrait au moins avoir la preuve d'un séjour de Baroncelli à Mantoue.

Donatello fut pour l'art italien une force féconde et nourricière. Les esquisses de bas-reliefs qu'il donna à Florence et à Padoue alimentèrent les ateliers pendant un demi-siècle. Ses groupes de la Vierge et de l'Enfant devinrent des motifs courants. Deux des Madones en stuc qui ont été recueillies au musée André comptent parmi les plus proches du maître lui-même. Le haut-relief de la *Pietà*, en terre cuite, qui remplissait le tympan d'une porte, est, sous sa polychromie violente, une œuvre énergique de l'un des disciples padouans de Donatello. Les audaces du maître séduisirent à Florence quelques artistes bizarres ; l'un d'eux a composé sur le thème des anges musiciens, jouant de leurs instruments pour la Vierge et l'Enfant, une « fantaisie » dont le stuc, à Berlin, et le marbre, au musée André, forment un inextricable écheveau de courbes. Parmi ces disciples compromettants s'était glissé l'un des esprits les plus subtils et les plus exquis de Florence, Agostino di Duccio. Le musée André possède un stuc peint, une *Pietà*, qui est une œuvre certaine et précieuse de ce Botticelli du relief. La Vierge, toute jeune, qui soutient sur ses genoux le cadavre de son Fils, ressemble de façon frappante à la Vierge qui enseigne Jésus adolescent sur le marbre de la collection Aynard[1], qui aura passé en vente le jour où paraîtront ces lignes.

La Florence de Cosme de Médicis, qui était une patrie pour les formes les plus diverses de l'art, avait honoré, à côté de Donatello, qui était la tempête, la sérénité heureuse de Luca della Robbia. L'un et l'autre fraternisent au musée André, comme sur les deux *Cantorie* dont les chœurs se répondaient. La Madone avec l'Enfant, la seule œuvre authentique de Luca que possède Paris, provient de la vente Piot, comme les *putti* donatellesques. Dans la pure lumière de son émail, elle a la gravité douce et classique d'une Athénienne qui aurait quitté sa stèle du Céramique pour prendre place au Paradis.

Tous les della Robbia font cortège à l'aïeul : Andrea qui asseoit une

1. Voir la *Revue de l'art*, t. XIX, p. 81.

Vierge, plus jeune que celle de Luca, sur un fauteuil orné d'un *putto* de Donatello; Giovanni, qui tantôt conserve au groupe de l'Annonciation la blancheur immaculée des premiers ouvrages de sa famille, tantôt laisse à nu l'argile rosée du visage et des mains d'un moine, comme sur les bas-reliefs réalistes des Œuvres de Miséricorde, à l'hôpital de Pistoia.



Cliché Bulloz.

DESIDERIO DA SETTIGNANO. — MADONE.
Bas-relief de stuc peint.

A côté des terres cuites émaillées, qui imitaient le marbre, les délicieux marbriers de Florence, Desiderio, Mino, Antonio Rossellino, ont tous, dans la grande salle italienne ou dans une salle voisine, leur marbre, leur terre cuite ou leur stuc : jeune Florentine jouant avec l'Enfant Jésus ou petit Florentin drapé en *San Giovannino*.

Andrea del Verrocchio est représenté par une œuvre authentique et médiocre. Les quatre *Vertus*, figurines d'applique dont il a donné les modèles en 1477, ont fait partie du tombeau d'une cousine des Médicis, Francesca Pitti, femme de Giovanni Tornabuoni, morte à Rome et ensevelie dans l'église de la Minerve. Il est probable que les marbres de ce tombeau restèrent à Florence, qui a recueilli dans son Musée National les deux bas-reliefs où la mort de la jeune mère est racontée avec des détails si pathétiques. Rapprochées des figures des bas-reliefs, les *Vertus* de la collection pari-

sienne sembleraient massives et gauches. Le maître nerveux qui a chiffonné les draperies des maquettes a laissé le marbre à un praticien qu'il est facile de nommer : c'est Francesco di Simone Ferrucci, de Fiesole, qui, aussitôt après ce travail, s'en est allé copier deux des *Vertus* de Francesca Tornabuoni, à Bologne, sur le tombeau du jurisconsulte Tartagni.

Pour achever, dans la grande salle de la Renaissance, une synthèse de la sculpture florentine, il manque un buste de femme qui puisse faire un pendant au marbre si tendrement carressé par Verrocchio, que possède M. Gustave Dreyfus. La *Femme inconnue* de Francesco de Laurana, le Dalmate, émule des Florentins, est une réplique du buste du Louvre, distincte des bustes de Béatrice d'Aragon qui se trouvent dans la collection Dreyfus et au Musée de Berlin : elle ne nous dit rien de nouveau sur son nom et nous laisse ignorer si — comme les bustes et les masques similaires — elle est une vivante, une morte ou une sainte.

A défaut d'un buste florentin qui soit digne de sa richesse, le musée Jacquemart-André expose sur ses murs une suite d'effigies de profil, qui n'a d'égale dans aucun musée hors de Florence. La première en date de ces effigies est la révélation la plus émouvante que la collection ménage à ses visiteurs.

Quel est ce jeune héros, couronné de laurier et cuirassé à l'antique ? Dans l'éclairage dramatique pour lequel l'œuvre a été faite et que Mme André a su retrouver, le visage sculpté en haut relief et vu de trois quarts, détache son profil sur une ombre mystérieuse comme la Destinée. Le regard est anxieux, le front barré par un pli, la bouche haletante. Sur la poitrine du héros, le masque de Méduse a le sourire d'un ange de la mort. Quel est le secret du jeune vainqueur, qui ne survivra pas à sa victoire ? Plus d'une femme le demandera à ce visage qui ne la regarde pas : les lecteurs de la *Revue de l'art* ont déjà la clef du problème [1]. Le héros inconnu, dont Desiderio a sculpté le marbre avec les finesses les plus exquises de *stiacciato,* a le visage fiévreux du saint Jean sculpté par Donatello pour les Martelli ; le marbrier, qui a été le plus doux des disciples du maître « terrible », a posé sur le front de l'ascète du désert le laurier d'un Alexandre.

Il serait long d'énumérer simplement les autres profils en bas-relief,

1. *Le Saint Jean des Martelli*, par E. Bertaux, dans la *Revue de l'art*, t. XXXIV, p. 195.



Desiderio da Settignano sculp
Cl. Bulloz

HÉROS INCONNU
Marbre
Musée Jacquemart-André

Imp. Ch. Wittmann

portraits de contemporains, de femmes joliment coiffées à la mode du xve siècle, d'empereurs romains, de héros anonymes : les médaillons de marbre de l'Italie du Nord, reste d'une façade ou décor d'une salle, voisinent avec les grandes plaquettes de marbre qui ont rappelé un ancêtre ou un ami au mur d'un palais florentin : Cosme de Médicis et un humaniste barbu (peut-être le Grec Argyropoulos) se rencontrent, comme dans une demeure élyséenne, avec Ludovic le More, sculpté sans doute par Amadeo, et avec le jeune homme casqué, bas-relief de l'atelier vénitien des Lombardi, auquel la famille des Colleoni a ajouté (au xviiie siècle, peut-être) une inscription au nom de Capiliata Colleone, avec la date de 1367, pour créer un ancêtre au condottiere qui était la gloire de leur nom.

Le visiteur passe, en suivant la série de ces profils, de la sculpture florentine à la sculpture vénitienne. En vérité, les chefs-d'œuvre des *scarpellini* de la région des Lacs, qui sont allés au xve siècle travailler dans la ville de la lagune, sont ici des œuvres décoratives, presque toutes sorties des *botteghe* des Lombardi et taillées dans la pierre d'Istrie : portes et colonnes, cheminées aux armes des Micheli, fontaine avec sa vasque décorée de chimères féminines, et la table de jardin et de jeu, aux armes des Giustiniani, ce gigantesque morceau de pierre, tout couvert d'arabesques et de figurines, et dont on chercherait en vain l'équivalent en Italie.

Le groupe de marbre qui domine la salle a, par son sujet, — *l'Amour et Psyché,* — comme par la rondeur du travail, un style Empire ; l'adolescent, assez chétif, fait penser à l'art allemand, dont l'influence se fait sentir à la fin du xve siècle dans la sculpture vénitienne. Ce groupe est l'une des œuvres par lesquelles les Lombardi semblent annoncer, trois siècles d'avance, le Vénitien Canova.

Un des nombreux artistes que Venise a envoyés le long de l'Adriatique s'est arrêté à Faenza, pour y sculpter le reliquaire en marbre d'un saint évêque, dont un des côtés a été cédé à Mme André en 1890 et dont deux autres morceaux sont restés à Faenza. Le nom de cet évêque nous a été donné par M. Zauli Naldi, de Faenza : c'est saint Émilien, dont le sculpteur anonyme a mis en scène la légende, avec son épisode le plus curieux, tel qu'il est raconté dans le dernier volume publié des *Acta sanctorum,* à la date du 6 novembre. Le corps du bienheureux, qui

avait disparu après le sac de Faenza par les Lombards, était enfoui dans un pré. Il décela sa présence en administrant successivement à deux paysans, qui faisaient un tas de foin à la place même de sa sépulture, une paire d'invisibles soufflets.

Les bronzes padouans et vénitiens, qui font suite aux bronzes de Donatello et qui sont répartis entre le hall et la grande salle italienne du musée, offriraient à eux seuls la matière d'un catalogue. Riccio est représenté par plusieurs pièces d'une patine opulente, dont l'une est peut-être son chef-d'œuvre : le *Moïse* aux cornes de Jupiter Ammon, qui dominait la fontaine du réfectoire, dans le couvent de Sainte-Justine, à Padoue, comme pour faire jaillir l'eau lustrale dans la vasque dont le marbre est demeuré dans une dépendance de l'église, et qui fut érigé, d'après les anciens historiens et « guides » de Padoue, par l'abbé Mauro Filiberti (1444-1447), au temps même où Donatello exécutait ses grands ouvrages de Padoue. La fontaine de Sainte-Justine est, en effet, d'une architecture toute donatellesque. Ses inscriptions font allusion à Moïse, mais la statuette ne peut être donnée qu'à Riccio. Le sculpteur-architecte a dû exécuter ou refaire ce bronze lorsqu'il a travaillé à Sainte-Justine en 1505. Parmi les autres bronzes du maître padouan (les seuls qui puissent être cités ici), l'un des plus remarquables est une sonnette, entourée d'un bas-relief mythologique, et dont le pendant, orné d'autres groupes, se trouve dans la collection Dreyfus. La sonnette du musée porte l'inscription : *Attamen sy foy dico.* « Foy » est un mot français : exemple unique à Paris de ees devises étrangères qui furent de mode, au xve siècle, dans les cours italiennes ; ainsi, à Ferrare : « nul bien sans peine » ; à Florence : « la sans par », qui fut la devise peinte par Botticelli, sur l'étendard de joûte du beau Julien de Médicis.

La collection de peintures italiennes formée par M. et Mme André n'est pas moins riche que leur collection de sculptures en œuvres notables ; elle apporte de plus quelques noms d'artistes inconnus jusqu'à ce jour. Le premier qui se présente, dans l'ordre des dates, après deux tableautins du *Trecento*, est le Siennois Pietro di Giovanni d'Ambrogio, qui a signé, en 1444, le mieux conservé et le plus solennel de tous les *gonfaloni* de procession, ces bannières de toile qu'un Raphaël ne dédaigna pas de

peindre. La bannière du musée André montre sur l'une de ses faces une grande sainte Catherine, entourée de ses Vertus et honorée par un groupe de minuscules confrères ; sur l'autre face, une Crucifixion, où la douleur de la Vierge et de saint Jean s'exprime dans des gestes et des grimaces d'une saisissante naïveté. La radieuse douceur de l'art siennois et l'accent populaire de sa piété franciscaine sont tout entiers dans les deux aspects de cette toile, l'œuvre la plus complète et la plus importante de l'école de Sienne qui existe hors d'Italie. Le peintre a été nommé par Milanesi, qui ne l'a connu qu'en qualité de fonctionnaire à Massa : il ne fait qu'un avec le Pietro di Giovanni, qui fut inscrit à l'Art des peintres en 1428 et qui a signé trois portraits de saint Bernardin, à Sienne, dans la galerie et dans l'église de l'Osservanza (1438), et à Lucignano in Val di Chiana : M. Jacobsen l'avait identifié sans raison avec Pietro di Giovanni Pucci. Maintenant Pietro di Giovanni d'Ambrogio prend place dans les annales de la peinture siennoise comme un émule de Sassetta, dont il faudra tailler la part (assez facile à déterminer d'après le type angu-



Cliché Bulloz.

PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO.
LA GLOIRE DE SAINTE CATHERINE.
Bannière peinte à la détrempe.

leux des visages) dans l'œuvre du peintre dont l'Institut de France possède à Chantilly une si délicieuse page de *Fioretti :* le Mariage de saint François et de la Pauvreté.



Cliché Bulloz.

FIORENZO DI LORENZO.
LA VIERGE A LA GUIRLANDE DE ROSES.

Les plus grands noms de la peinture florentine sont absents, depuis Masaccio et Fra Angelico jusqu'à Ghirlandajo et à Botticelli ; seul peut-être, parmi les Florentins, Alessio Baldovinetti montre ici tout le charme de jeunesse que conservait son art savant, dans la délicieuse Vierge, sœur de celle du Louvre, qui adore un si amusant *Bambino* au maillot. D'autres ne font que répéter ce qu'ils ont appris des maîtres. Neri di Bicci, qui s'efforce de donner aux silhouettes giottesques de son *Couronnement de la Vierge*, découpées sur un ciel d'or, quelque chose de l'énergie des novateurs. Pier Francesco Fiorentino, le puéril et aimable imitateur de Fra Filippo, dispose le groupe de la Vierge et des angelots comme un naïf bouquet, accompagné d'une jonchée

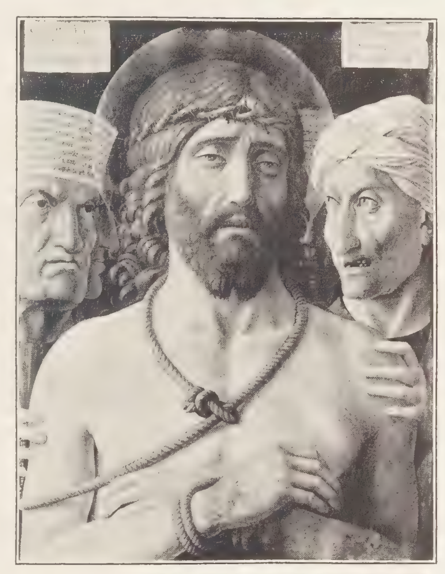


Cliché Bulloz.

Alessio Baldovinetti. — La Vierge adorant l'Enfant Jésus.

Peinture à la détrempe.

de fruits : grenades, cerises et raisins, que vient picorer un oiseau. Quelques-uns de ces Florentins mélangent de façon plus confuse les manières de plusieurs peintres notoires. Il paraît prudent de ne mettre aucun nom sur le grand tableau d'autel, *la Vierge avec quatre saints*, qui provient, d'après son inscription, de la *pieve* de Settignano et porte la date de 1471 : ce tableau forme, par les imitations dont il est composé, une sorte de synthèse de la peinture florentine entre le « réalisme » de Castagno et le « maniérisme » de Verrocchio et de Botticelli ; le jeune saint Pancrace a repris exactement l'attitude cavalière du saint Jacques de Pesellino, sur l'un des deux panneaux de Windsor, qui ont été peints en 1457 pour l'église de la Trinità, à Pistoia. La grande *Pietà*, accompagnée de saint Louis de Toulouse, saint Dominique, saint Jacques et saint Nicolas, est une variante dramatique du retable, si souvent répété, où la Vierge, assise, est flanquée de quatre saints debout ; le peintre est certainement ce Francesco di Giovanni du Borgognissanti, dit Botticini, qui imita successivement plusieurs maîtres : ici, il ajoute aux réminiscences de Verrocchio des souvenirs plus directs de Ghirlandajo et de Botticelli. Cette *Pietà* est l'œuvre la plus forte d'un artiste ordinairement sec et ennuyeux ; peut-être aussi l'une des dernières ; on dirait que Botticini,



Cliché Bulloz.

MANTEGNA. — CHRIST AUX OUTRAGES.
Peinture à la détrempe, sur toile.

qui mourut en 1498, s'est senti soulevé ici par le souffle de Savonarole.

Botticelli n'a pour suppléants, dans la collection, que des *compagni*, dont aucun n'est *l'Amico* spirituellement nommé par M. Berenson. On aimerait à pouvoir désigner l'un de ces inconnus, celui qui a inscrit, dans la hauteur d'un grand panneau rectangulaire, le groupe sculptural de la *Fuite en Égypte*, vu de face, et dessiné en raccourci, avec une audace bizarre et frappante.

Parmi les disciples des ateliers de Florence qui se trouvent rassemblés dans les salles du nouveau musée, les seuls qui aient rang de maîtres sont des Ombriens, initiés à la science florentine.

Le tableau le plus frais et le plus brillant du musée, l'une des œuvres du xv[e] siècle qui sont neuves et jeunes comme au premier jour, est *la Vierge à la guirlande de roses,* qui se découpe comme une orfèvrerie vivante, aux couleurs d'émail, sur le paysage de la plaine d'Assise, dont le ciel est traversé par une guirlande des petites roses qui coiffaient les anges de Bonfigli. C'est une œuvre incontestable de Fiorenzo di Lorenzo, — il suffira de la rapprocher du « Tabernacle », daté de 1487, à la Pinacothèque de Pérouse. Aucun des tableaux authentiques de ce peintre, encore mal connu, n'atteste avec plus d'évidence que Fiorenzo a pris son dessin nerveux et contourné, avec ses finesses d'orfèvre, au peintre-sculpteur Verrocchio. L'œuvre qui domine les petites salles des peintures du xv[e] siècle de sa masse sculpturale, est un groupe de la *Sainte Famille* dont Luca Signorelli a martelé de son plus dur pinceau le métal livide, peu de temps sans doute avant de s'attaquer à l'épopée d'Orvieto.

Mantegna est tout entier, à côté de Signorelli, dans une œuvre de sa robuste vieillesse : un *Christ aux outrages,* dessiné sur toile du trait le plus vigoureux et à peine lavé d'une teinte pâle. Ce tableau sévère et puissant est contemporain du *Saint Sébastien* d'Aigueperse, maintenant l'une des œuvres capitales du Louvre ; les pharisiens et les princes des prêtres, dont l'un se retrouve sur un dessin de Mantegna, au Musée de Rotterdam, ont le rictus des bourreaux qui montrent leur tête hideuse aux pieds du *Saint Sébastien.*

En même temps qu'une telle œuvre, qu'Yriarte avait connue et fait connaître, le nouveau musée peut montrer une suite de tableaux de



Cliché Bullo.

GUARDI. — PAYSAGE VÉNITIEN.
Gouache sur papier.

l'Italie du Nord, dont deux vont remettre en lumière des artistes oubliés : Girolamo de Vicence a signé un grand *Martyre de saint Sébastien*, pour lequel on eût cherché un nom entre Carpaccio et Borgognone ; le Bernardino da Milano, dont le nom est inscrit, avec la date de 1507, au bas d'un tableau d'autel, est distinct de Bernardino de' Conti et serait confondu, sans la signature, avec un Véronais tel que Girolamo dai Libri. Ce Milanais a dû travailler, comme Andrea Solario, dans la Terre Ferme de Venise. Dans la série des œuvres qui ont été ou qui seront bientôt l'objet d'attributions plus ou moins imprévues et plus ou moins certaines, on peut citer la Vierge d'Antonello de Saliba, le continuateur sicilien d'Antonello de Messine, une autre Vierge, que M. Berenson a donnée à Domenico Morone de Vérone, et qui pourrait être revendiquée par un Padouan ou un Ferrarais, proches des peintres du palais de Schifanoïa ; la petite sainte Ursule entre deux anges, dans une curieuse architecture de ruines, qu'il faut rendre, avec M. Berenson, à un peintre fort peu connu en dehors de Faenza, sa patrie, Leonardo Scaletta[1].



Cliché Bulloz.

BERNARDINO DA MILANO. — « SACRA CONVERSAZIONE ».

1. Une seule œuvre de ce disciple de l'école de Ferrare avait été citée jusqu'à ce jour, un tableau votif de la petite Pinacothèque de Faenza, avec le portrait du bienheureux Giacomo Bertoni. Voir N. A. Messeri et Achille Calzi, *Faenza nella Storia e nell' Arte*, Faenza, 1909, pl. I; p. 530-531.

Quel que soit l'intérêt de la collection pour l'histoire de la peinture religieuse pendant la Renaissance, la curiosité des visiteurs et des chercheurs sera surtout piquée par les peintures profanes, qui se retrouvent ici, comme jadis, dans les salles d'un *palazzo*.

Au XIVe siècle, les sujets profanes avaient été élevés parfois à la dignité de la fresque, comme l'atteste le roman français de la châtelaine de Vergy, peint à Florence dans le palais Davizzi (plus tard Davanzati); au commencement du XIVe siècle, ils sont relégués sur les meubles, qu'il était d'usage (Cennino Cennini en est garant), de décorer de peintures. Le musée Jacquemart-André a fait place, au-dessous des tableaux d'oratoires, à plusieurs de ces grands coffres, les *cassoni* qui renfermaient le trousseau d'un riche mariage, les soieries et les fourrures, et dont la décoration, faite de reliefs dorés ou de peintures, mettait en scène un petit monde de figurines. Parmi ces miniatures *a tempera*, les sujets religieux étaient rares : c'étaient des scènes bibliques de mariage et d'amour, l'histoire d'Esther ou celle de la Reine de Saba, ou des scènes chevaleresques : le saint Georges du musée André, qui combat comme un beau soldat de plomb ou d'argent une si divertissante tarasque, devant une princesse dont rêvera Jean Veber, est une miniature sur bois de Paolo Uccello, qui paraît être un morceau de *cassone*. Sur d'autres coffres, qui ont gardé leur forme et qui supportent, comme autrefois, des coffrets, des vases et des pièces d'orfèvrerie, des héros et des héroïnes défilent entre les arbres des Champs-Élysées, avec de fantasques costumes de Preux et de Preuses; des triomphes succèdent à des mêlées; sur un *cassone* véronais, Atalante est vaincue à la course par l'appât des pommes d'or. Les images de la vie contemporaine se mêlaient, dans ces peintures d'usage domestique, aux scènes légendaires : la visite à une accouchée florentine est peinte par Pesellino ou l'un de ses élèves, sur l'un des plateaux qui servaient à porter les présents après une naissance, et que l'on voit sur la tête des jeunes gens qui traversent le *cortile*.

Beaucoup de ces peintures sont des ouvrages à la douzaine, — *dozzinali*, comme disent les Italiens; quelques-unes sont des œuvres de maîtres. Parmi tous les peintres du XVe siècle, celui qui semblait prédestiné à raconter les plus belles légendes pour « les chambres des dames », n'était-il pas Carpaccio ? Il se peut qu'il ait peint des coffrets, comme Giovanni



GIAMBATTISTA TIEPOLO. — HENRI III CHEZ FEDERIGO CONTARINI.

Esquisse peinte de la fresque du musée Jacquemart-André. — Francfort, Collection de Mme la baronne Guillaume de Rothschild.

Bellini; mais, au temps où il racontait, sur les murs des *scuole* de Venise, les merveilleuses mythologies de sainte Ursule et de saint Georges, la peinture profane n'était plus confinée sur les panneaux de meubles ni à Venise, ni à Florence; elle s'était élevée à la dignité de « tableau ». L'Italie n'a pas conservé une œuvre de Carpaccio qui soit l'interprétation d'un sujet antique et païen : cette œuvre, c'est le musée André qui la rend



Cliché Bulloz.

VITTORE CARPACCIO.
L'AMBASSADE D'HIPPOLYTE, REINE DES AMAZONES, A THÉSÉE.

à tous les amoureux du passé. L'un des plus fervents de ces amoureux, M. Georges Lafenestre, a su découvrir le sujet du tableau, en feuilletant la *Théséide* de Boccace, dans un des précieux manuscrits du musée Condé : c'est l'ambassade d'Hippolyte, reine des Amazones, à Thésée, roi d'Athènes. En vérité, le vainqueur du Minotaure était jeune et beau lorsqu'il reçut cette ambassade, qui prépara son mariage avec l'héroïne. Carpaccio a donné à Thésée une barbe de Charlemagne, en songeant au vieux mari que sa seconde femme pensa tromper avec « le fils de l'Amazone ». Il a

transporté la légende dans le monde de ses turqueries, et fait du joli scribe qui regarde l'une des guerrières un Fortunio de Venise.

Les portraits de la Renaissance complètent, dans deux salles du musée André, la série des peintures profanes : ils sont si nombreux qu'on ne saurait même les nommer tous, depuis le profil d'Alphonse d'Aragon, le roi de Naples, peint par un disciple de Piero della Francesca, et le profil d'un inconnu, dessiné, gouaché et signé sur une feuille de parchemin par Gregorio Schiavone, l'élève de Squarcione[1], jusqu'au gentilhomme milanais de Bernardino de' Conti, aux dames d'Ambrogio de Predis et de Boltraffio, au joueur de luth de Pontormo, ce contemporain langoureux et fier de Lorenzaccio...

Dans le nombre de ces portraits, Titien n'est représenté que par une excellente copie d'atelier d'après l'*Hercule d'Este*, dont l'original est au musée du Prado. Un disciple du Tintoret, qui se souvient aussi de la vieillesse de Titien, a réuni, sur une grande toile, autour de la *Présentation au Temple*, deux groupes de donateurs vénitiens. Le nom de ce disciple, s'il est accepté par la critique, donnera à une œuvre assez médiocre une haute valeur historique ; ces visages aux grands yeux, ces gestes passionnés des mains, tout, même le grand-prêtre et le personnage à face byzantine qui apparaît dans un coin, permet de reconnaître dans le peintre de ce tableau votif le jeune Dominikos Theotokopoulos qui, établi à Venise avant 1570, s'était mis à l'école de Titien et du Tintoret, et qui fut connu plus tard dans Tolède, sa seconde patrie et, de nos jours, dans les deux mondes, sous son surnom de *Greco*.

C'est à la fin de son histoire que la peinture vénitienne triomphe dans le nouveau musée, qui possède le plus spirituel des Guardi, — une gouache d'une exquise transparence —, et qui est, en vérité, un musée de Tiepolo. M. et Mme André avaient déjà acquis à Milan deux plafonds du maître, tous deux peints avant 1740, lorsqu'ils firent à Mira, dans la villa Contarini, au bord de la Brenta, la découverte des fresques dans lesquelles Tiepolo avait commémoré la journée du 27 juillet 1574, et l'heure où le jeune Henri III, en remontant la Brenta, après la réception fameuse que lui avait faite Venise, s'arrêta dans cette villa, chez le procurateur Federigo Contarini.

1. *Opus Sclavoni Dalmatici Squarzoni.*



Cliché Bulloz.

GIAMBATTISTA TIEPOLO. — HENRI III CHEZ FEDERIGO CONTARINI.

Fresque (partie centrale). Musée Jacquemart-André.

La grande fresque qui occupait, dans la salle d'entrée de la villa de Mira, la paroi de fond, et qui mesure $7^{m}50$ de long, est placée, dans l'hôtel du boulevard Haussmann, en haut de l'escalier : les deux fresques étroites qui sont disposées à droite et à gauche étaient placées à Mira, en face de la fresque panoramique; elles mettent en scène des spectateurs qui, de leur balcon, regardent l'arrivée du roi sur le perron où l'attend le patricien. Le tout était dominé par un plafond à la Mantegna, qui a trouvé sa place, lui aussi, dans l'hôtel du boulevard Haussmann : un ciel que la Renommée traverse avec un vol d'amours, en annonçant l'arrivée du roi, que le procurateur attend du haut d'une balustrade entourée de personnages bigarrés et de dames hautaines.

Le Henri III de Tiepolo a été publié dans un article de M. de Chennevières dès 1894 [1], au lendemain du marouflage des peintures : il pourrait faire le sujet d'un volume. Quelques mots suffiront ici pour montrer l'importance historique de cet ensemble de fresques.

Les peintures de Mira sont datées de la façon la plus exacte par la description que le comte Algarotti en a donnée dans une lettre à Gian Pietro Zanetti, le 10 mai 1756. Le développement du thème de la grande fresque dans l'esprit de l'artiste peut être saisi, grâce à l'esquisse peinte que la baronne Guillaume de Rothschild possède à Francfort et dont elle a eu l'extrême bienveillance de nous faire adresser une photographie [2].

En passant du petit tableau à la vaste fresque, les colonnes se sont écartées, les groupes espacés, on dirait qu'entre les deux étapes de la création, il est entré dans les yeux du peintre plus de lumière et de ciel. Des problèmes, qui se posent mal en présence de la fresque, trouvent leur solution sur l'esquisse : on voit comment le nain, qui laisse ses jambes pendantes en dehors du tableau, dans une échancrure de la corniche, ménagée à Paris, comme elle l'était à Mira, avait été, dans l'imagination de l'artiste, placé sur les marches d'un escalier. Des acteurs nouveaux sont intervenus : le peintre a dépêché au nain, si peu pressé de se lever à l'approche du royal visiteur, son propre serviteur nègre, Alim. Tiepolo figurait en personne dans l'esquisse, à gauche et à l'arrière-

1. *Gazette des Beaux-Arts.*

2. Il existe de cette esquisse une bonne copie par Domenico Tiepolo, le fils du maître, au Musée de Berlin.

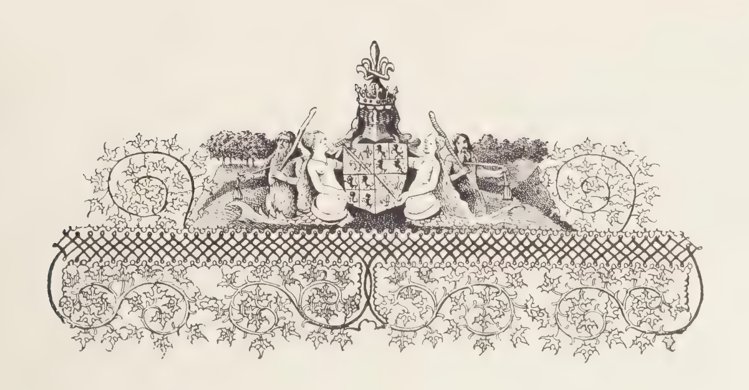
plan. Dans l'ensemble des fresques, il s'est mis en meilleure place et en plus agréable compagnie : il s'est transporté en face de Henri III et il s'est glissé entre la dame qui se penche au balcon et son barbon d'époux. En vérité, il regarde peu cette spectatrice. Il a réservé ses attentions les plus impérieuses pour une autre. La patricienne en robe blanche, qui, sur l'esquisse, est vue de profil perdu et regarde le jeune roi, a détourné la tête vers nous, sur la fresque, pour ne rien laisser perdre de son altière beauté : cette géante du Véronèse, c'est la Cristina, qui fut pendant trente ans le modèle de Tiepolo.

Quant à Henri III, c'est un portrait, peint de beaucoup plus loin que la *Bella*, sa voisine, mais suffisamment authentique. Tiepolo a eu pour modèle du roi de France un portrait que Jacopo Contarini, — un parent du Federigo de la villa Mira, — qui fit les frais de la magnifique réception de Henri III au Lido, avait fait peindre par le Tintoret; l'un de ses descendants le donna en 1714 à la République, et le tableau se trouve encore, en assez mauvais état, au Palais ducal. Tiepolo, en le transportant dans sa fresque, lui a rendu une immortelle jeunesse.

Quand M. et Mme André n'auraient donné à Paris que cette page d'histoire, n'est-il pas vrai qu'ils auraient bien mérité de la France ?

E. BERTAUX





LES ÉCOLES DU NORD ET L'ÉCOLE ESPAGNOLE



E musée Jacquemart-André n'est pas d'une grande richesse en ouvrages des écoles du Nord. Les dernières années n'ont pas été très favorables à ce genre de collections. Depuis la double vente Kann, il n'y a plus en France de galeries hollandaises. Mme André s'était tracé, d'ailleurs, un programme précis : l'Italie de la Renaissance et la France du XVIIIe siècle avaient évidemment toutes ses préférences. Mais le goût naturel qu'elle avait pour les belles choses l'emportait fréquemment sur son souci de l'unité. Elle se laissait tenter par les occasions et se faisait à elle-même d'heureuses infidélités. Ce qu'elle a réuni ainsi ne forme qu'un hors-d'œuvre de sa collection ; mais elle n'a pas laissé de rassembler en ce genre quelques pièces de choix, qui comptent parmi les perles de son étonnant musée.

Bruges est évoquée ici par deux œuvres charmantes de la fin du XVe siècle, qui expriment l'une et l'autre l'idéal de douceur et de grâce délicate qui succède au naturalisme de l'époque antérieure. L'une de ces œuvres est une *Madone* devant un paysage. Le caractère général est encore tout à fait celui de Jean van Eyck. Mais le thème s'affadit, le modelé s'estompe (il est vrai que la peinture est un peu fatiguée) ; le motif se présente, chose nouvelle, à mi-corps, formule inédite qui isole et souligne

l'expression sentimentale; le sujet ne s'encadre plus, à la manière classique, dans de l'architecture, mais dans un paysage. Tout conspire à modifier le thème primitif, à le baigner d'une atmosphère et d'une émotion nouvelles. Un clocher de briques violettes se dresse dans le soir. M. Hulin de Loo y reconnaît le clocher de Notre-Dame de Bruges, d'où il tire la conséquence que l'artiste est Brugeois[1]. En réalité, on ne sait rien. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ce précieux morceau exprime à merveille la « détente » du naturalisme flamand, et son passage de l'art rigoureux des Van Eyck à l'art aimable de Gérard David.



Hans Memling. — Allégorie. Cliché Bulloz.

L'autre tableau est plus singulier, plus curieux encore. C'est une des dernières acquisitions de Mme André, qui trouva ce petit ouvrage dans l'automne de 1910 chez un antiquaire de Madrid. L'œuvre appartient, par son sujet, à la classe la plus piquante des peintures primitives ; la composition présente un petit rébus iconographique que je ne me flatte pas d'éclaircir. On voit au milieu d'une campagne un rocher de couleur étrange, une pyramide d'améthyste, dont les pointes de cristaux s'entr'ou-

1. G. Hulin de Loo, *Exposition de tableaux flamands*. Bruges, 1902, n° 99.



A van Dyck pinx. [illegible]

PORTRAIT D'UN SYNDIC

Musée Jacquemart-André

vrent comme les pétales d'une fleur, d'où jaillit, comme la Vierge d'un arbre de Jessé, le buste d'une jeune fille à parure d'hermine ; deux lions, harnachés au cou d'un écu d'or, rugissent au pied du roc et en défendent les approches. J'avais pensé d'abord à la légende de sainte Thècle, qui présente quelques traits rappelant cette image, mais la figure n'a point de nimbe, et toute la peinture offre un caractère plus mondain que proprement hagiographique. On y trouve moins l'esprit de la *Légende dorée* que celui d'une allégorie à la Chrestien de Troyes. Quoi qu'il en soit, ce petit tableau énigmatique est une des œuvres les plus exquises de l'ancienne école flamande ; la coloration se tient dans une gamme mauve, de la qualité la plus fine ; la petite vierge qui éclôt d'entre ces pointes d'améthyste est la sœur des mignonnes princesses de la châsse de sainte Ursule. Il y a là tout le charme raffiné de Memling, avec un élément plus rare, un souffle romanesque, mondain et aristocratique, peu connu de cette bourgeoise école, — la grâce inattendue d'une *Vierge aux rochers* brugeoise.

Une des curiosités de la collection est une tête d'homme, un bizarre profil à casquette de loutre, qui détache sur fond blanc, en silhouette forte, son étrange nez en forme de courge, son petit œil de pachyderme et sa lippe stupide surmontant un fanon de bœuf. L'œuvre est signée en capitales : QVINTINVS METSYS PINGEBAT ANNO 1513. Comme tous les tableaux d'aspect un peu baroque, celui-là a sa légende et passe pour le portrait de l'auteur. Hymans a reconnu l'absurdité de cette fable. Le profil, chez les Primitifs, est une pratique italienne, une habitude de médailleurs et de dessinateurs, tout à fait étrangère à l'école flamande ; en fait, le profil en question ne rappelle rien tant que le portrait de Frédéric d'Urbin, par Piero della Francesca, au musée des Offices. Et Hymans a bien vu que cette grotesque physionomie n'est autre que le portrait de Cosme de Médicis, copié de l'une de ses médailles [1]. M. Hulin de Loo ajoute que l'inscription est apocryphe, et n'est pas loin de penser que le tableau l'est aussi [2]. On répond à cela que cette trogne se retrouve dans plus d'un ouvrage de Metsys, par exemple dans le *Martyre de Saint Jean*, au triptyque d'Anvers, et dans *l'Amour inégal* de la collection Pourtalès,

1. Hymans, *le Livre des peintres*, 1884, t. I, p. 164.
2. Hulin de Loo, *Exposition de tableaux flamands*, Bruges, 1902.

où elle représente le vieillard libidineux ; il y a, chez ce fin Metsys, un sens de la caricature qui n'est pas rare chez les amoureux de la beauté, et qu'il partage avec l'auteur de la *Joconde*. Cette tête chauve et dégoûtante semble avoir eu un vif succès ; elle est entrée dans le vocabulaire des satiriques flamands, comme une expression de la laideur et de la luxure, de Lucas de Leyde à Jérôme Bosch.



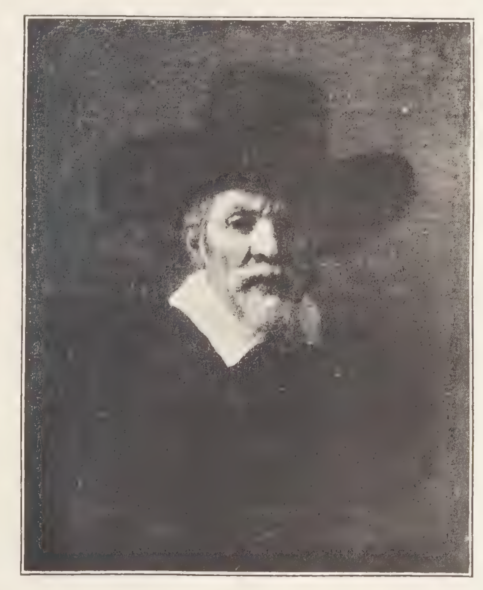
Cliché Bulloz.

Frans Hals. — Portrait d'homme.

La Flandre classique se réduit, dans la collection André, à ses trois maîtres supérieurs. De Rubens, un seul petit tableau, mais de l'espèce la plus rare, une de ces esquisses de la fin de sa vie, faites avec du bistre et de l'or, et qui conservent mieux que toutes ses œuvres achevées l'empreinte de son brûlant génie. Celle-ci représente *Hercule et le lion de Némée*, et appartient, par conséquent, à ses dernières années, à cette série de peintures pour la Torre de la Parada, la dernière de ses grandes œuvres, et qu'un incendie a détruite au XVIIIe siècle.

Les deux grands élèves de Rubens sont représentés à leur tour par des toiles de haut style. Jordaens se montre sous un jour un peu inattendu, plus homme du monde qu'à l'ordinaire, familier cependant, discret, du meilleur ton, dans le charmant portrait du *Comte et de la comtesse d'Arundel*. Van Dyck, surtout, est représenté d'une façon supérieure, peut-être mieux qu'en aucune autre collection de chez nous. Le musée ne contient pas

moins de quatre tableaux de lui, quatre tableaux d'époques différentes, qui suffiraient à illustrer l'histoire de sa rapide carrière. On voit le jeune maître, encore dans l'atelier de Rubens, éblouissant de dons précoces, s'annonçant comme jamais peintre d'aucune école, avec un magistral et merveilleux *Portrait de syndic*. Puis, c'est le moment harmonieux de son séjour en Italie, la dignité patricienne de sa période gênoise, dans un double portrait, intime et magnifique, d'un *Gentilhomme et de sa femme*. Un portrait de cavalier, que la suscription d'une lettre désigne comme le comte de Peña, déploie les élégances déjà plus apprêtées, le style peu sincère de la période anglaise. Enfin, une grande toile des dernières années, *le Temps coupant les ailes à l'Amour*, nous montre un Van Dyck hésitant, débile, rougeâtre, flou, un talent qui se désorganise, un tempérament surmené qui se délaie et se liquéfie. Le Temps coupant les ailes à l'Amour ! Ce titre est un symbole. Le ton, la forme, rien n'y est plus. L'auteur a quarante ans, et déjà c'est la débâcle. On se retourne avec surprise vers son premier tableau, vers cette page de substances copieuses, aux beaux noirs chatoyants, si somptueuse et si ferme, si vraie et si décorative ; on admire l'étonnant bonhomme qui surgit là plein de vie,



Cliché Bulloz.

REMBRANDT. — ARNOLD THOLINCX.
(1656).

avec ses chairs rouges et flasques, son œil paterne et malicieux, ses mains molles, sa corpulence affaissée et si parfaitement saisie sous le lustre et les reflets de sa robe de magistrat. C'est un chef-d'œuvre de caractère et de virtuosité, qui arrachait à notre Puvis des cris d'admiration : « Les hommes qui peignaient ainsi, s'écriait-il, étaient des dieux ! » Voilà de quoi était capable l'adolescent ; on vient de voir ce qu'il faisait quelques années plus tard, à l'âge où les artistes parviennent à la maîtrise. Homme, vieillard avant l'heure ; du génie comme personne n'en a eu à vingt ans, et, à quarante, pas même les restes de ce génie : cette destinée n'explique-t-elle pas la mélancolie qui se dégage des grâces de Van Dyck ?

Passer de Van Dyck à Frans Hals, c'est, en quelque sorte, changer de monde. Van Dyck est aussi cosmopolite que Hals est provincial. L'un a toujours été célèbre, l'autre est une gloire assez récente. Le chapitre de Fromentin, dans *les Maîtres d'autrefois,* est encore plein de réticences et de mauvaise humeur. Hals était donc encore, en 1884, une valeur assez mal cotée, et il fallait, pour acheter des peintures de ce maître, un certain courage d'amateur. Le musée contient (sans parler d'une *Tête de jeune rieur,* signée F H, d'une authenticité plus que discutable) un buste d'homme pouvant dater des environs de 1645, et qui offre un admirable exemplaire de la maturité du maître ; ce sont déjà ici ces méthodes simplifiées, ces abréviations audacieuses, ce style dépouillé des œuvres de la grande époque, ces harmonies plus sourdes qui succèdent à l'éclat de la manière fleurie, avant les ellipses violentes et les charbonnages de la fin. Bref, un beau spécimen de l'époque excellente de Hals, et dont le pareil manque au Louvre.

Les trois Rembrandt sont toutefois, pour nos collections publiques, une acquisition plus précieuse. Le portrait de Tholincx, daté de 1656, est une de ces œuvres magnifiques de la cinquantième année, un de ces portraits souverains d'équilibre et de certitude, où le maître, insensible à la ruine et au désastre (1656, l'année de sa banqueroute !), prélude à l'immortelle assemblée des *Syndics.* Mais c'est sur la jeunesse du peintre, que la collection André apporte le plus de choses nouvelles. Nous n'avions pas au Louvre de portrait de Saskia. Celui que nous lègue Mme André n'est peut-être pas le plus beau de tous, mais il est le premier en date, et par là l'un des plus touchants. C'est la première page de ce roman d'amour à

toutes les phases duquel l'artiste nous a initiés. On voit le jeune peintre, âgé de vingt-cinq ans, tout fier de sa réputation naissante, cherchant fortune à Amsterdam, et rencontrant, à peine sorti de son moulin, l'aimable et fraîche Frisonne qui devait fixer son cœur. La suite est l'éternelle histoire de l'artiste roturier qui prétend à la main d'une fille de



REMBRANDT. — LES DISCIPLES D'EMMAÜS. Cliché Bulloz.
Peinture (vers 1628).

hobereaux. On n'a ici, encore une fois, que le prologue de l'idylle. Ce n'est pas la liberté du charmant portrait de Dresde, moins encore l'intimité, la délicieuse tendresse du « crayon » de Berlin. C'est une image un peu guindée, on dirait presque officielle, en tout cas fort intimidée, où l'on sent que l'artiste se surveille et tremble de déplaire. Il en résulte un peu de froideur dans la physionomie, quelque chose de distant et de cérémonieux, comme cela se passe entre amoureux quand la glace n'est

pas rompue. C'est autour du visage et dans les accessoires que le jeune homme met l'ardeur de sa déclaration : la chevelure est une vapeur, un nimbe, un blond miracle où flotte doucement un diadème de perles ; la collerette est une guipure d'or, un de ces nuages que l'artiste crée on ne sait comment, et qui prêtent à la figure qu'elles enveloppent un air de mirage et de poésie : entre ces deux notes merveilleuses, le profil de la jeune fille prend l'étrange beauté d'une apparition ; telle, au seuil de sa vie, se montra à Rembrandt Saskia van Uylenburch.

C'est devant un pareil tableau que l'on comprend le charme du maître : beaucoup d'autres nous ont laissé des portraits de femmes ou de maîtresses, mais qui a fait de la peinture cet emploi singulier de lui confier tous les secrets battements de son cœur ? Il n'y a pas au monde une œuvre pittoresque faite plus directement avec les émotions d'un homme, ou qui soit davantage une expression naïve de la sensibilité. Nul ne s'est pris autant que lui pour objet de son art ; nul n'y a mis plus de lui-même, ne nous y fait de tels aveux et ne nous parle sur ce ton de confidence et d'intimité. Voilà ce qui donne à Rembrandt, parmi les maîtres du passé, son caractère unique, et ce qui fait de lui, sinon le plus grand de tous, au moins le plus profond, le plus touchant et le plus humain.

Mais le joyau de la collection est le petit tableau des *Disciples d'Emmaüs*. C'est une de ces œuvres de la jeunesse où se révèle, dans le débutant, tout le génie futur. On sait que ce sujet est un de ceux qui ne cessèrent de préoccuper l'artiste ; de 1628, date du tableau André, à 1638 et 1648, dates des deux tableaux du Louvre, ce fut pour lui, pendant vingt ans, un objet continu de réflexions et d'études. Quelles sont les raisons, pittoresques ou sentimentales, de cette prédilection ? Il serait périlleux de trop les définir. Mais ce mystérieux épisode de l'Évangile, ce récit des apparitions du Christ après la mort, ce prolongement d'existence par delà le tombeau, devaient séduire infiniment l'imagination du peintre ; il y trouvait, plus que partout ailleurs, ce mélange de réalités et de lueurs incertaines, ces aspects positifs et ces aspects fuyants, ces choses humbles qui se changent en choses surnaturelles, et qui conviennent entre toutes à sa conception particulière du clair-obscur. Il y a là un coin d'auberge, le soir, au crépuscule, des apprêts de cuisine au fond, dans la pénombre,

des voyageurs lassés qui se reposent et s'attablent, un chien qui s'endort à leurs pieds : bref, tout un ensemble de données très simples, très familières, et au milieu desquelles Rembrandt s'est toujours plu à faire apparaître du divin. Oui, ce sujet devait lui être un thème infini de rêveries. Il n'en est guère auquel il soit plus souvent revenu. Tout le monde se rappelle l'incomparable tableau du Louvre, peut-être le plus pur chef-d'œuvre de l'artiste ; c'est la formule suprême d'une idée sans cesse reprise au cours du temps. Comme tous les artistes épris de perfection et que tourmente la cruelle inquiétude du beau, Rembrandt se recommence lui-même et se corrige perpétuellement ; vingt fois, il s'attaque au même problème, il le retourne et le discute, jusqu'à ce qu'il arrive à la solution qui le contente, et concilie heureusement tous les mérites contraires de ses premières tentatives ; telle est l'histoire de ses « portraits de corps », de la *Leçon d'anatomie* aux *Syndics* et à la *Famille* de Brunswick, — le plus laborieux des drames de sa vie, qui ne lui coûta pas moins de quarante ans d'efforts. L'histoire des *Disciples d'Emmaüs* est un autre exemple de ces angoisses. Mais, cette fois, Rembrandt ne triompha pas seul : l'extraordinaire harmonie du chef-d'œuvre définitif ne s'expliquerait pas sans un secours étranger. Rembrandt se sert, on l'a montré, d'un modèle italien. L'idée si simple, si décisive, et qui paraît si naturelle, de faire du Christ le centre de la composition est, en effet, particulière aux Cènes italiennes : Titien et Véronèse la suivent dans leurs tableaux du Louvre, et ils ne font en cela qu'imiter la *Cène* de Léonard. Comment Rembrandt



JACOB RUISDAEL. — PAYSAGE. Cliché Bulloz

l'a-t-il connue, à travers quel croquis ou quel album de voyageur, dans quel cabinet de curieux revenu d'outre-monts ? On a du moins un dessin de lui d'après la *Cène* de Milan, et, s'il en modifie l'aspect, s'il y ajoute un effet surprenant d'éclairage, son génie n'en a pas moins su pénétrer au fond des choses et s'en assimiler la substance.

On pourrait même fixer ce moment capital, où Rembrandt commence à comprendre le sens et la valeur des leçons de l'Italie. Dans la série de ses *Disciples*, le tableau du musée André et l'estampe de 1634 forment un groupe distinct ; le Christ y est assis à droite, les deux disciples sont à gauche, et l'objet poursuivi est un effet de contraste. Plus tard, dans les tableaux du Louvre et dans celui de Copenhague, Jésus est vu de face, au milieu du tableau, et formant le centre éclairant de la composition. Ce n'est pas tout. Dans les deux premières œuvres, Jésus se détache violemment, en silhouette sombre, sur une vive lueur devant laquelle son profil forme écran ; il en résulte un déplacement de l'intérêt : le foyer est extérieur, l'effet par conséquent assez superficiel. Combien plus intime et plus beau, dans les versions suivantes, le doux rayonnement du revenant divin ! Il s'ensuit qu'on a tort de ne voir dans Rembrandt que le « luministe », comme l'appelle Fromentin, c'est-à-dire un homme qui fait de la lumière et de l'ombre la condition indispensable et la raison de toute beauté. Le clair-obscur n'est pas, comme on l'a prétendu, le dernier mot de l'art de Rembrandt : il n'a été que le premier. C'est pendant sa jeunesse et à l'époque de ses débuts qu'il fait à la lumière d'énormes sacrifices ; jusqu'à la *Ronde de nuit,* il n'a guère cherché autre chose, et sa vision du monde a été le demi-jour plus ou moins traversé de rayons. Mais, dans ses œuvres supérieures, son progrès, au contraire, ne consiste qu'à se dégager des brumes ; on voit l'artiste, peu à peu, sortir de sa pénombre, et ses derniers ouvrages, les plus beaux, les plus forts, sont aussi clairs, aussi mâles, aussi catégoriques que les chefs-d'œuvre les plus nets du maître de Cadore.

Et cependant, quels que soient les progrès à venir, on peut dire, devant le tableau de la collection André, que Rembrandt, en un sens, est déjà là tout entier. Certes, l'œuvre n'est pas sans défauts : elle est factice et théâtrale ; mais quelle volonté ! Elle est trop « à effets » ; mais comme l'effet y est écrit et buriné ! Que cette petite toile incolore fait sur



Cliché Bulloz.

Romney. — Mrs. Sarah Trimmer.

le mur une tache puissante ! Quelle imprévue et vive attaque elle donne à la machine nerveuse ! Le dessin, dans ce menu format, est déjà d'une précision et d'une grandeur saisissantes. Il n'y a dans cette masse d'ombre rien de vague, nul à peu près : le clair-obscur ne sert à noyer ou à dissimuler aucune hésitation. Les figures, quoique réduites à l'état d'ombres chinoises, sont aussi complètement modelées qu'en plein jour ; elles ont leur relief, leur forme, leur épaisseur. Une seule chose disparaît dans cette illumination étrange : la couleur, — et cette décoloration est peut-être ce qui prête aux choses leur apparence fantastique. On a dit cent fois que le peintre, chez Rembrandt, ne fait qu'obéir au graveur, et que l'essentiel de ses idées peut se traduire en noir sur blanc. Mais on se trompe : l'ombre elle-même, ici, n'est pas le noir : il y subsiste, dans l'obscurité la plus profonde, on ne sait quelle lueur verdâtre, une phosphorescence sépulcrale, cadavéreuse, inouïe, un spectre de couleur qui ne peut être que la teinte des fantômes d'outre-tombe. On comprend l'effet prodigieux qu'une pareille composition devait produire dans le milieu, si pauvre d'idées, de l'art hollandais : la copie de Santvoort, au Louvre, datée de 1631, nous montre l'ascendant sans exemple que prit, dès le début, ce maître de vingt-cinq ans. Qui jamais se présenta dans l'art avec des forces plus émouvantes au service de vues plus personnelles ? On mesure ici ce que le jeune Leydois apportait dans l'école de puissances révolutionnaires. Plus tard, par un labeur incessant, il s'épure, se spiritualise. Mais il a, dès le premier instant, son but et ses méthodes, son originalité complète. Nulle part on ne le voit plus à plein que dans ce tableau admirable, le chef-d'œuvre de sa période leydoise, et le premier d'une série que nous possédons presque entière. Il n'y avait pas pour nous de morceau plus instructif, ou d'acquisition plus précieuse ; nous avons désormais le point de départ de Rembrandt et son point d'arrivée, tout le trajet de sa pensée et le pathétique exemple de sa conscience d'artiste.

Il est difficile de se détacher de Rembrandt. Je ne puis dire qu'un mot de Van Goyen et de Ruisdaël. Chacun d'eux est représenté au musée par une page exquise. La *Ville au bord du Rhin* est une œuvre du premier, aussi charmante et aussi pure qu'on la puisse concevoir ; le paysage de Ruisdaël est un incomparable poème de résignation et de

mélancolie, un immense horizon de nuages convulsés et de clartés errantes, de lueurs bousculées et chassées par l'orage sur la terre soucieuse et la mer hérissée. Une ruine, au milieu de toutes ces choses en fuite, reçoit un coup de soleil oblique et vacillant, et apparaît là comme un spectre des temps évanouis, ou comme la vision de la mort, seule réalité permanente dans la déroute de la vie. Un beau portrait de deux fillettes, en robes grises, dans un jardin, rare tableau du vieux Jan Cuyp, et un délicieux ovale de jeune femme, par un maître inconnu, très voisin de Vermeer, complètent cette merveilleuse collection hollandaise.



Cliché Bulloz.

MURILLO. — PORTRAIT D'UN CARME.

L'Espagne n'a que deux tableaux dans le musée : un vigoureux portrait de Carme, par Murillo, et une charmante esquisse de Goya, un officier jonquille à ceinture amarante, campé en travers d'une marine que le peintre ne s'est pas donné la peine de recouvrir. Le *Portrait de Carme*, la plus importante de ces deux peintures, nous révèle un Murillo portraitiste, d'une intensité et d'une pénétration singulières, et complète à souhait l'admirable série d'œuvres de ce maître dont s'enorgueillit le Louvre.

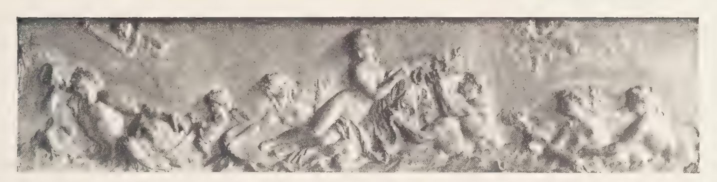
On sait, par contre, la misère du Louvre en tableaux de l'école anglaise : et elle est sans remède, puisqu'on a attendu, pour s'en aperce-

voir, le moment où ces tableaux deviennent inabordables, et où Lawrence fait des prix de Velazquez et de Rembrandt. On ne peut compter que sur le hasard, ou sur une libéralité que la tentation de ces prix rend de plus en plus problématique, pour combler une lacune si regrettable. Je ne veux décourager personne : mais, en attendant mieux, les sept ou huit portraits réunis par Mme André sont encore le seul ensemble de peinture anglaise accessible au public parisien.

De Reynolds, deux portraits importants, et pour nous très neufs, de sa première manière : portraits d'hommes, très sobres, de tenue sévère, d'exécution moins compliquée que celle des œuvres postérieures. Tous deux datent à peu près de 1748, et sont contemporains du célèbre portrait du peintre par lui-même, où il s'abrite les yeux de la main en visière. L'artiste y est encore un peu sec et tendu, et manifestement préoccupé de Rembrandt. On y voit s'annoncer avec autorité le peintre officiel des dehors de l'aristocratie anglaise. Gainsborough laisse deviner son délicieux génie dans une spirituelle esquisse, une de ces frémissantes ébauches où il excelle, — un buste de *Lord Rodney* en habit amadou. Romney nous représente *Mrs. Sarah Trimmer*, la femme de l'auteur populaire, dans cette gamme argentée qu'affectionnait l'ami de la belle Emma Lyons. Raeburn, Hoppner ont chacun un portrait de femme, le premier de *Lady Stanhope*, le second de l'actrice célèbre *Mrs. Inchbold*. Tout cela est peu, sans doute, pour se faire une idée de la peinture anglaise. On regrette l'absence d'un de ces grands portraits de style décoratif qui sont le triomphe de l'école et qu'il serait si précieux de pouvoir rapprocher des admirables exemplaires de Tournières et de Nattier. Mais la petite salle anglaise de la collection André est encore, à Paris, la seule de son espèce, et on doit de la reconnaissance à la femme généreuse, grâce à qui un musée français expose pour la première fois une œuvre de Gainsborough.

Louis GILLET





Clodion. — Le Triomphe de Galathée. Cliché Bulloz.

Frise terre-cuite (1779). — Partie centrale.

L'ART FRANÇAIS

I



u 26 au 31 mars 1900, les bibliophiles vécurent une semaine d'émotions : on dispersait en vente publique le cabinet Guyot de Villeneuve ; livres rares, manuscrits enrichis de miniatures, reliures armoriées s'enlevaient à des prix pour lors surprenants, dans une salle de l'Hôtel Drouot où ne se trouvaient guère réunis que des libraires pourvus de « commissions » ; et M. Henri Beraldi, notant, dans un article du *Bulletin de l'art*, la physionomie toute nouvelle de cette vente où les principaux intéressés n'avaient point donné de leur personne, ajoutait : « Le jeudi 30 mars, cependant, à l'heure de l'adjudication des manuscrits, quelque chose de l'aspect des grands jours : le public spécial qui est venu « voir passer le plus gros morceau de la vente » : le fameux manuscrit du maréchal de Boucicaut, depuis longtemps chauffé à blanc. Même, c'est un amateur, une femme, — non masquée, — qui, bravement, entame la lutte à visage découvert et reste en possession du champ de bataille, et du manuscrit, — et même d'un autre avec... »

Ce jour-là, Mme Édouard André avait, une fois de plus, bien mérité de l'art, en retenant dans leur pays d'origine ces deux admirables chefs-d'œuvre de la miniature française au xive siècle que sont les *Heures de Jeanne de Savoie* et les *Heures du maréchal de Boucicaut;* elle y avait mis quelque persévérance : le premier lui coûtait 18.000 francs, et le second, — chiffre

énorme pour l'époque, — 68.500 francs, sans les frais. On se rend compte aujourd'hui que ce n'était pas trop cher payé et qu'il est d'une singulière fortune, pour une collection comme celle-ci, de pouvoir inscrire en tête de sa « section française », deux manuscrits qui, pour leur place dans l'histoire de notre art, marchent de pair avec les plus beaux de la Bibliothèque nationale.

Le plus ancien des deux, à peine grand comme un in-seize, fut exécuté pour Jeanne de Savoie, fille de Blanche de Bourgogne et d'Édouard, comte de Savoie, née en 1309 et mariée en 1329 à Jean III, duc de Bretagne. Il compte 152 feuillets, illustrés de 12 miniatures pour le calendrier, de 24 plus grandes pour les offices, et de 20 autres pour les suffrages ; 24 grandes lettres capitales sont ornées de saynètes peintes et, dans les marges inférieures, de délicates figurines sont dessinées en noir et blanc. L'examen de ces miniatures a permis de rapprocher les *Heures de Savoie* de plusieurs manuscrits analogues, notamment d'une *Bible* de la Bibliothèque nationale (ms. latin 11.935), où Léopold Delisle a déchiffré une inscription microscopique donnant, avec la date de 1327, les noms des miniaturistes : Jehan Pucelle, Anciau de Cens et Jacquet Maci.

D'une importance plus considérable encore sont les *Heures du maréchal de Boucicaut :* ici, la beauté des peintures et l'intérêt de leur date, les origines du livre d'Heures et son histoire, tout s'unit pour faire de cet in-quarto un des plus précieux manuscrits que l'on connaisse. Il fut calligraphié et peint à la fin du XIVe ou au commencement du XVe siècle pour Jean le Meingre, dit Boucicaut, personnage quasi-fabuleux, qui fit ses premières armes à douze ans, en 1377, devint maréchal de France à vingt-sept, et ne cessa guère de mener, à travers l'Europe, de prodigieuses chevauchées, sauf pour remplir diverses missions diplomatiques où il se révéla aussi avisé négociateur qu'il s'était montré guerrier valeureux. Poète au surplus, et amateur de belles choses, c'est entre 1399 et 1407 que Boucicaut commanda ses Heures à l'un des meilleurs miniaturistes de son temps. Il les voulut somptueuses et n'eut point lieu d'être mécontent de son peintre, car le manuscrit est digne de la bibliothèque d'un roi de France ou d'un duc de Berry. Le texte comprend 242 feuillets à encadrements de feuillage, où brillent 513 lettres capitulaires enluminées d'azur et d'or ; 17 miniatures à pleine page ouvrent chacune des heures spéciales



Saint Georges tuant le dragon.

Miniature des *Heures du Maréchal de Boucicaut.* — Fin du xive siècle.

et 27 autres illustrent la commémoration des saints ; celles-ci ressemblent à une galerie de portraits, où le maréchal, sa femme Antoinette de Turenne, leurs proches et leurs familiers, sont portraicturés sous la figure de leurs saints patrons.

Ce magnifique ouvrage appartient à la famille des grands manuscrits



N. Lancret. — Pastorale galante. Cliché Bulloz.

du commencement du XVe siècle, qui annoncent l'abandon des formules traditionnelles : une liberté plus grande dans la composition, de la précision dans l'expression de la physionomie individuelle, des formes plus souples, des modelés plus savants, des groupements plus vivants et plus pittoresques, la recherche de la perspective, le goût de la couleur locale, telles sont les qualités que révèle l'examen des miniatures de cette époque et qui atteignent leur point culminant avec les *Très riches Heures du duc de Berry*, exécutées au plus tard en 1416. Or, les *Heures* de Boucicaut sont l'œuvre d'un artiste qui fut en pleine possession de son talent

dès 1402, c'est-à-dire environ quatorze ans avant que le célèbre manuscrit de Chantilly ne fût parachevé. M. le comte Paul Durrieu, qui a finement caractérisé la manière et groupé l'œuvre de cet artiste, véritable précurseur des Van Eyck, propose de l'identifier avec Jacques Cône ou Coene, miniaturiste d'origine brugeoise, qui travaillait en France, sous le règne de Charles VI.

Après la mort de Boucicaut et de sa femme, le manuscrit passa, par héritage, au comte Aymar de Poitiers, sieur de Saint-Vallier, qui remplaça par ses armes et sa devise les armes et la devise des premiers possesseurs, sans se douter de la tablature que son geste vaniteux devait donner aux érudits du XIX[e] siècle. Ayant appartenu ensuite à Diane de Poitiers, les *Heures* de Boucicaut vinrent entre les mains de Henri IV, qui en fit présent à sa maîtresse Henriette de Balzac, duchesse de Verneuil : on y trouve un feuillet portant, au recto, les armes et le chiffre de cette dame, et au verso, de la main du bon roi Henri, mention de la naissance de sa fille naturelle, la future duchesse d'Épernon (21 janvier 1602). Dix-huit mois auparavant, une autre main avait consigné à la même place la naissance du premier enfant que le roi avait eu de la duchesse de Verneuil : un fils, appelé d'abord Gaston, duc de Verneuil, puis Henri, légitimé de France. C'était un homme fastueux et dépensier : il mourut, laissant force dettes, et l'on dut vendre ses meubles. Les *Heures* furent alors acquises par La Reynie, lieutenant de police et bibliophile. Elles disparurent pendant une partie du XVIII[e] siècle, revinrent au jour à Londres pendant le XIX[e], et rentrèrent en France, grâce à Guyot de Villeneuve, d'où, grâce à M[me] Édouard André, elles ne sortiront plus.

Quelques ivoires sculptés du XIV[e] siècle, quelques plaques d'émail et une demi-douzaine de portraits du XVI[e], forment le trait d'union entre ces manuscrits et les productions des siècles suivants. Parmi les émaux, un brelan de portraits rassemble François I[er], le magnifique Rheingrave Jean-Philippe, colonel de ses reîtres, et la femme de celui-ci, Jeanne, fille de Galliot de Genouillac, seigneur d'Assier, maître de l'artillerie du roi. Quant aux peintures, quatre d'entre elles représentent des hommes vus en buste, de face ou de trois-quarts ; on les donne à un artiste encore bien mal connu, Cornelis de la Haye, dit Corneille de Lyon, parce qu'il travaillait en cette ville vers 1540. Les petites toques noires et plates, les

justaucorps sombres de couleur et sobres d'ornements, les cheveux courts et les barbes soignées, et plus encore la matière mince, le faire minutieux et juste, suffiraient à dater ces peintures. Mais comment mettre un nom sur le visage de ces quatre gentilshommes qui nous fixent de leurs yeux aigus? Le temps est passé où l'on pouvait dire, répétant le rondeau dans lequel Eustorge de Beaulieu vantait l'habileté de Corneille à saisir la ressemblance de ses modèles : « C'est telle ou tel » ; et l'on n'est pas mieux renseigné sur le compte de la jeune femme peinte par François Clouet, qui fait pendant à la maussade Catherine de Médicis, du même artiste : il reste qu'elle fut aimable, et que ses jolis yeux étonnés, ses cheveux blonds, son teint pâlot s'accommodèrent aisément du raide « collet monté » et du « corps » de satin noir, sur lequel descend un esclavage de perles.



Cliché Bulloz.

J.-B.-S. Chardin.
Coin de table de cuisine (1732).

Pour relier le xvie et le xviie siècle, voici quelques médailles aux effigies nerveuses, aux compositions classiquement agencées, œuvres des Dupré, des Warin et de leurs émules, parsemant une vitrine de reliures aux armes de Henri IV, de Louis XIII, de Richelieu, de Louis XIV, du Régent, de Louis XVI, de Marie Leczinska, et d'autres bibliophiles illustres.

On a cité le nom de Richelieu et celui de Jean Warin. Ces deux noms se retrouvent associés dans le buste magistral dont le médailleur et sculpteur liégeois, bientôt naturalisé Parisien, établit le modèle vers la

fin de la vie du cardinal. L'œuvre a été maintes fois reproduite; il est à peine besoin de rappeler de quelle souveraine noblesse Warin l'a marquée, et qu'il faudrait peu de choses pour changer en hardi cavalier cet homme d'Église, portant le cordon du Saint-Esprit sur le manteau d'hermine et la simarre. Un col haut boutonné et largement rabattu sur les épaules porte le visage maigre et fin, merveilleusement fouillé par l'artiste : le nez busqué, l'œil pénétrant, la moustache effilée, la barbiche en pointe, les cheveux dont les mèches relevées, découvrant le beau front sans rides, sont coiffés d'une calotte ronde, chaque détail révèle le travail serré d'un médailleur qui savait, lui aussi, faire ressemblant. Si quelque chose pouvait ajouter du prix à ce buste, il faudrait rappeler qu'il est une des cinq épreuves qui nous restent, sur les six fondues en bronze après la mort du cardinal.

II

Quelle que soit la valeur des œuvres qu'on vient de passer en revue, elles ne sont guère ici qu'une manière d'introduction. Ce choix restreint de manuscrits, d'ivoires, d'émaux, de reliures, de portraits peints et sculptés semble avoir été rassemblé seulement en vue de marquer les grandes lignes de notre art, du XIVe au XVIIe siècle, et comme pour amener graduellement le curieux au seuil de l'incomparable XVIIIe siècle, présent ici avec le plus solide de ses gloires et le plus durable de ses séductions.

Je me trompe : le plus grand de tous est absent, et c'est seulement dans le petit salon réservé aux dessins que Watteau a trouvé place avec deux feuilles d'études à la sanguine, provenant de la vente Chennevières, comme tous les autres dessins de la collection : l'une est couverte de croquis de mains, de pieds, de bras, vivement notés d'après nature ; sur l'autre sont esquissés quelques personnages de la Comédie-Italienne. Certes, entre une *Bacchanale* de son maître Gillot et divers crayonnages de ses héritiers Pater et Lancret, ces sanguines de Watteau prennent ici leur complète signification ; toutefois, ce ne sont que des dessins, et l'on souhaiterait de voir le maître des fêtes galantes aussi favorisé que Lancret, représenté par deux peintures.

On imagine ce qu'il aurait fait de ces deux pastorales : d'une part,



Cliché Bulloz.

J.-M. Nattier. — Françoise-Renée de Canisy, Marquise d'Antin (1738).

Musée Jacquemart-André.

une jeune femme en bleu tendre, ornant son corsage des fleurs qu'elle puise dans le tricorne de son galant, en veste gris rosé et gilet jaune, assis près d'elle, et qui la tient embrassée ; de l'autre, un berger en culotte bleue et veste jaune, galonnée de rose et de bleu, s'approchant à petits pas d'une bergère en corsage gorge de pigeon, et qui feint de dormir, pour lui voler sa houlette. Mais, tout en rêvant à ce que Watteau aurait su faire, prend plaisir à ce que fit Lancret, dont l'aimable fantaisie de conteur et de coloriste s'est ici donné libre carrière : tout, dans ces charmantes peintures, depuis leurs petits acteurs froufroutants jusqu'au décor de verdures un peu rousses qui les encadrent, tout révèle un peintre consommé, passé maître dans l'art de reprendre en sourdine les inspirations d'un grand poète.

Au temps où Lancret fignolait ces pastorales galantes, Charles-Antoine Coypel recevait commande, pour la manufacture des Gobelins, d'une suite de compositions sur l'*Histoire de Don Quichotte*. Il entama l'ouvrage en 1715, et Lancret était mort depuis huit ans, lorsque Coypel, lui-même à la veille de disparaître, signa, et data 1751, la vingt-huitième et dernière peinture de la série, ainsi décrite dans un mémoire adressé à la Direction des bâtiments et retrouvé aux Archives nationales par M. Maurice Fenaille : « Don Quichotte étant entré dans une hôtellerie et sentant un extrême besoin de manger, se trouva fort embarrassé parce qu'il n'osoit ôter son vieil armur, qu'il avoit eu beaucoup de peine à s'ajuster et qu'il appréhendoit de ne pouvoir remettre. Deux demoiselles charitables se chargèrent de le faire manger et boire, l'une en lui présentant les morceaux au bout d'une longue fourchette, et l'autre en se servant d'une canne percée dont elle lui mit un bout dans la bouche et lui versa du vin par l'autre ».

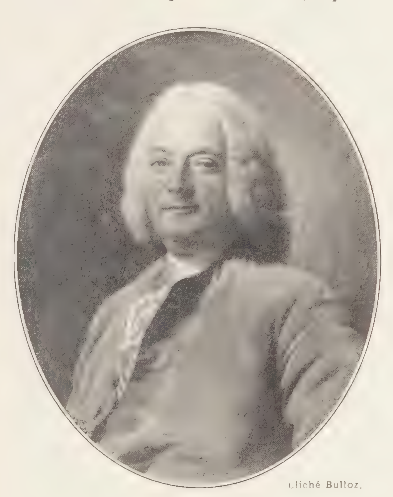
Les vingt-sept premiers cartons de la suite de *Don Quichotte* sont conservés au château de Compiègne ; seul, manque à la série le vingt-huitième, *Don Quichotte chez les filles de l'hôtellerie*. Le tableau du musée Jacquemart-André, de dimensions plus réduites que les peintures de Compiègne, plus clair et moins chaud de ton, mais traité dans le même sentiment, d'un comique un peu terne, est vraisemblablement la première pensée de cette composition, en même temps que la dernière œuvre du maître, mort un an plus tard, en 1752.

1752, — à cette date où disparaît un des survivants de l'art de transition, les premiers enfants du siècle atteignent leur apogée ; et voici deux des plus grands, Chardin et Boucher, réunis sur ces panneaux, comme autrefois sur ceux des Salons du Louvre, où les grasses natures mortes et les intérieurs paisibles du premier se rencontraient avec les animaux du vieil Oudry, où les faciles mythologies du second avoisinaient les portraits de Nattier, alors presque septuagénaire.

Le *Coin de table de cuisine* de Chardin, — un quartier de viande et une poignée d'oignons, posés sur un torchon de rude toile blanche, près d'un chaudron de cuivre, d'un pichet de grès vert et d'un égrugeoir, — est signé et daté 1732 ; peut-être a-t-il figuré à l'exposition de la Jeunesse de cette année-là, sur la place Dauphine, où le fils du menuisier de la rue de Seine continuait d'exposer, bien qu'il eût été reçu académicien quatre ans auparavant ; il achevait alors de vaincre l'indifférence des curieux en leur offrant les résultats de son observation familière et en attendant qu'un homme avisé, collectionneur ou bibliophile, lui commandât les deux grandes toiles d'« attributs » que voici, pour la décoration de son cabinet. Un buste de marbre sur l'une, des cartes à demi déroulées sur l'autre, forment la tache claire autour de laquelle gravite la composition, toute en demi-teintes : ici, une mappemonde, une lunette marine et des livres, sur un tapis d'Orient ; là, un bas-relief bronzé, une palette et des pinceaux, sur le fond d'un rideau de velours rouge ; tout cela, baigné d'une atmosphère intime et sourde, avec, ici et là, une note verte qui chante, aiguë comme un flageolet. Peintures de gourmet, — et peut-être du même gourmet qui avait voulu, pour le boudoir de sa « folie », ces deux toiles ovales de Boucher, le *Sommeil de Vénus* et *Vénus et l'Amour,* dont les nudités roses et blondes, la ligne sinueuse et chantournée comme celle d'un meuble de Cressent, devaient jouer à ravir entre l'or des rocailles et la soie fleurie des tentures.

Des anciens qu'on a cités, comme Oudry ou Nattier, chacun avait eu son heure : l'un pour rivaliser avec les Fyt et les Snyders, les animaliers flamands, ses devanciers, quand il signait et datait 1726 ce *Héron attaqué par un caniche dans les roseaux,* autrefois dans la collection du comte de Tessin, ambassadeur de Suède en France ; l'autre pour enrichir sa galerie de « portraits Louis XV » de la séduisante figure de la marquise d'Antin,

exposée au Salon de 1738, et qu'on retrouve ici, non loin du Pontchartrain de Rigaud, d'une jeune femme de Tournières, et d'un homme debout dans un paysage, attribué à Desportes. Elle avait treize ans alors, cette petite Françoise-Renée de Canisy, et venait d'épouser le marquis d'Antin, vice-amiral de France, qui devait bientôt la laisser veuve, étant mort à Brest en 1741 et fort à propos, si l'on en croit la *Chronique* de Barbier, « pour tout le mal qu'on en disait ». Le même Barbier parle ailleurs de la marquise, « jeune et fort iolie », que Nattier eut à faire poser et dont il n'a point trahi la beauté. Il a peint à la perfection cette enfant poupine et fardée, lui gardant, autant qu'il l'a pu, une pose et des gestes d'enfant : elle est assise de face, dans un paysage, en robe décolletée de moire blanche où court une guirlande de fleurs, et lève le bras droit pour éloigner d'un petit chien qu'elle retient de son bras gauche et qui jappe furieusement, une perruche multicolore perchée sur sa main. Au surplus, on a pu voir cette petite marquise à l'exposition des Cent portraits de femmes de 1909, et l'on n'a sans doute pas oublié la fraîcheur de ses joues au velouté de pêches, le doux éclat de sa robe miroitante, ni cette singulière « mise en page » en diagonale, qui donne tant de piquant à la composition.



Cliché Bulloz.

ROSLIN.
LAURENT GRIMOD DE LA REYNIÈRE (1764).

Ce n'est pas trop de dire que Tocqué rivalise avec son beau-père. Son portrait du marquis de Sainte-Aldegonde est un des beaux spécimens de sa maîtrise, faite à la fois d'une rare exactitude de physionomiste et d'un talent de costumier plus remarquable encore. L'artiste avait le goût des vêtements somptueux, des étoffes brodées d'or ou d'argent, des

fourrures, et d'un certain luxe de mise en scène; au temps des grandes perruques, il aurait aimé à envelopper ses modèles de solennelles draperies et à barrer les cuirasses d'écharpes agitées. Devant la table-bureau où La Tour montrera son Duval de l'Épinoy vêtu de moire grise, il campe un marquis de Sainte-Aldegonde, en habit de drap gris à passementeries d'or, sur une longue veste de velours bleu bordée d'un galon d'or ; il l'assied dans un fauteuil de damas rose, lui couvre les genoux d'un manchon de fourrure et pose sur la table de marbre sa tabatière d'or... Il apportera semblable recherche de costume et d'accessoires dans la plupart de ses portraits, — et plusieurs de ces peintures de grand apparat, c'est le graveur le plus bourgeois d'allures et le plus simple de vie, un bon artiste, doublé d'un bon connaisseur et d'un bon commerçant, qui les traduira, non sans bonheur.

On a reconnu Jean-Georges Wille, dont le portrait, peint par Greuze et daté 1763, est une des pièces capitales du musée Jacquemart-André, et sans doute un des chefs-d'œuvre du maître. Dans son excellente gravure, M. Bérengier a su rendre à merveille le visage plein, rude, coloré, éclairé de deux yeux limpides, la robuste carrure, l'aspect solide et un peu rogue de cet Allemand énergique et vigoureux. Les cheveux sont relevés et poudrés, et la poudre, en tombant de cette tête remuante, a blanchi sur les épaules l'habit de velours gris, ouvert sur un gilet jaune d'or à broderies de fleurettes et sur un jabot de dentelles.

L'homme sort du cadre et va jargonner son histoire, conter comment il vint de Kœnigsberg, où il était né en 1715, pour chercher fortune à Paris, et comment, ayant fini par percer, après de dures années d'apprentissage, il s'installa en ce logis du 29, quai des Augustins, où il fonda une sorte de collège de graveurs et où il fut, pendant quarante-trois ans, l'intermédiaire de tous les curieux d'Allemagne, de Russie et de Danemark. Car ce bonhomme Wille, qui reçoit les plus huppés voyageurs étrangers de passage à Paris, est lui-même un connaisseur averti : il a son cabinet et ne manque pas une grande vente; tableaux, dessins, gravures, médailles et porcelaines, il prise également l'ancien et le moderne; mais, de tous les artistes de son temps, c'est à Greuze que vont ses préférences et son enthousiasme. Il est lié d'amitié avec lui, il lui achète constamment, il lui envoie des clients pour le portrait; le ménage Wille et le ménage

Greuze « se voient », échangent des cadeaux, et s'en vont de concert en partie de campagne. De tous ces détails familiers, le *Journal* de Wille nous a gardé le souvenir ; et il n'est pas jusqu'à cet admirable portrait dont le graveur ne nous ait conté l'histoire, laissant ainsi, avec un gentil tableau des mœurs d'autrefois, un document vécu sur la manière de travailler du peintre :



Mme Vigée-Le Brun. Cliché Bulloz.
La Comtesse Skawronska (1790).

« Le 19 [novembre 1763], écrit-il, je me rendis chez M. Greuze de grand matin, selon l'invitation qu'il m'avoit faite, pour prendre le chocolat avec Mme Greuze. Cela fait, il me pria de m'asseoir auprès de son chevalet ; là, à ma grande surprise, il commença mon portrait ; l'ébauche en fut faite d'une manière admirable et digne d'un Rubens ou d'un Van Dyck. Je dînai chez lui ; après quoi, il travailla encore autant que le jour le permit. Je suis fort flatté de la façon d'agir de cet ancien ami.

« Le 21. J'allai pour la seconde fois chez M. Greuze, tenir modèle par rapport à mon portrait, qui sera admirablement bien fait, car il en est content lui-même.

« ... Le 29. M. Greuze peignit la troisième fois d'après moi ; mais ce ne fut que l'habit, car il ne se portoit pas assez bien pour toucher à ma tête. Je restai cependant jusqu'au soir chez lui.

« ... Le 1er [décembre]... J'allai pour la quatrième fois chez M. Greuze pour y tenir séance ; il peignit mon habit d'après moi. »

Le 4, cinquième séance : le portrait est achevé ; le 6, Greuze fait les dernières retouches, et le 10, Wille et son domestique Joseph vont

chercher le tableau et l'apportent quai des Augustins ; toute la maisonnée ignorait la chose, et « cela fit le plus grand effet du monde ». Le petit Frédéric s'écrie en sautant : « Ah ! c'est mon papa ! c'est mon papa ! » et le fils aîné, Alexandre, rentrant des Chartreux où il était allé dessiner d'après les Lesueur, ne quitte pas le tableau d'une heure. « Effectivement, ajoute Wille, mon portrait est bien la meilleure chose que ce grand peintre a peut-être faite jusqu'à présent. » Le soir même, les Wille se rendent chez les Greuze et, en l'absence du peintre qui viendra les en gronder le lendemain, ils remettent à Mme Greuze une écuelle d'argent avec son couvercle, dont Wille ne nous laisse pas ignorer qu'elle lui a coûté 200 livres.

Deux ans plus tard, la peinture est exposée au Salon. Diderot la voit, prend feu et s'exclame :

« Très beau portrait. C'est l'air brusque et dur de Wille ; c'est sa raide encolure, c'est son œil petit, ardent, effaré ; ce sont ses joues couperosées. Comme cela est coiffé ! Que le dessin est beau ! Que la bouche est fine ! Quelles vérité et variétés de tons ! Et le velours, et le jabot, et les manchettes, d'une exécution ! J'aurais plaisir à voir ce portrait à côté d'un Rubens, d'un Rembrandt, ou d'un Van Dyck. J'aurais plaisir à sentir ce qu'il y aurait à perdre ou à gagner pour notre peintre. Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos aux portraits des autres, et même à ceux de Greuze ».

N'écoutons pas trop Diderot : si *la Fille surprise,* de Greuze, est une de ces fadaises qui ont fait leur temps, son *Portrait d'enfant,* de la collection du duc de Morny, ne mérite point qu'on lui tourne le dos, et Wille eût apprécié la frimousse rubiconde de cet enfant bleu, meilleur assurément que les têtes d'expression qu'il achetait si volontiers à son « peintre profond et solide » ; il l'eût même préféré, sans doute, aux deux autres portraits d'enfants, qui se font pendants sur un panneau voisin : l'un, fort élégant et un peu précieux, représente un garçonnet en costume gris, jouant avec un chat qu'il essaie de coucher dans un chapeau à plumes blanches ; il est signé : *Drouais le fils, 1765,* et provient également de la collection de Morny ; l'autre est celui d'un enfant tête nue, en robe bleue et collerette blanche, plus simplement arrangé et plus librement peint, à l'anglaise, par un inconnu.

Alternant avec ces portraits, de petites toiles fourniront au visiteur matière à d'instructifs rapprochements. Il ne lira pas sans surprise la

signature de Boucher et la date de 1753, inscrites par le Hollandais Jacques de Witt au bas de deux pseudo-esquisses de plafond, pastiches amusants, encore qu'un peu appliqués, des décorations du maître. *L'Architecture* et *la Peinture*, deux études de Lagrenée l'aîné, lui rappelleront les allégories des quatre arts, envoyées par cet artiste au Salon de 1757. Il pourra comparer avec *la Peinture* de Carle Vanloo, qui figura au Salon de 1755. Il trouvera trois Hubert Robert : les deux premiers, décoratifs *(Ruines romaines* et *Troupeau sous une voûte en ruines,* celui-ci exposé au Salon de 1785), et l'autre, sentimental *(Richesse et pauvreté).* Mais peut-être l'esquisse où Claude Hoin montre le galant entretien d'un jeune homme en frac et d'une jeune femme au grand chapeau de paille, assis côte à côte sur un banc de jardin, risquera-t-elle de lui échapper, ébloui qu'il sera par une autre esquisse voisine, provenant, comme celle de Hoin, de l'ancienne collection Walferdin.



Cliché Bulloz

MICHEL-ANGE SLODTZ. — NICOLAS VLEUGHELS.

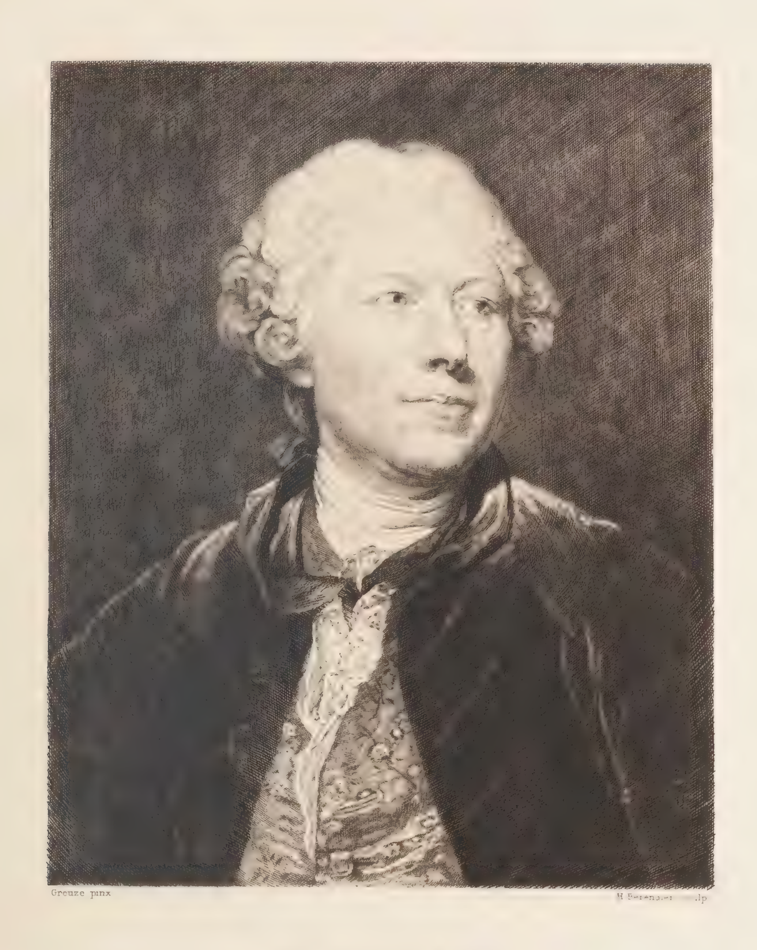
Buste marbre.

Parmi l'incomparable sélection d'œuvres de Fragonard qui formaient le principal attrait de cette galerie célèbre, cette petite toile ovale resplendissait comme une perle laiteuse et nacrée. On ne saurait rien imaginer de plus lestement troussé — et même retroussé, — ni avec plus de verve, ni avec plus de grâce, ni avec un plus parfait accord du faire, de la couleur et du sujet ; d'autant que pour une anecdote de cette sorte, une demi-réussite n'eût pas été possible, et qu'on n'eût pas accepté d'un tableau, même passable, ce qu'on se plaît à détailler dans cette miracu-

leuse ébauche. Quelque mère complaisante vient offrir pour modèle à un peintre sa fille, jeune et jolie, mais confuse, éplorée et si nice qu'elle n'ose se dévêtir. Il faut l'aider un peu, cette ignorante : la mère ouvre le corsage et en dévoile avec fierté les secrets trésors, tandis que, nonchalamment adossé à un meuble, le peintre narquois soulève du bout de son appuie-main robe et jupons, que la jeune fille s'efforce de retenir. On peut indiquer les couleurs, dire que l'homme est en négligé d'atelier vieux rose, que la mère porte une robe d'un mauve éteint, un mantelet noir, une coiffe de lingerie piquée d'un nœud de ruban bleu ; et le modèle, une robe jaune citron sur des jupons blancs. Mais ce qui ne se décrit pas, c'est l'incroyable fluidité de ces couleurs, leur transparence et leur fraîcheur d'aquarelle ; c'est aussi tout ce qu'elles ont de crémeux et de fouetté, et le brio avec lequel elles sont jetées. Rien que des indications, et qui disent tout, ou plutôt le suggèrent à demi-mot...

Un musée qui n'aurait pas *le Début du modèle* serait encore bien fier de montrer même un seul des deux autres Fragonard de la collection Jacquemart-André : un buste d'homme barbu et coloré, coiffé d'une toque et vêtu d'une robe de velours vert foncé, vrai morceau de bravoure ; et surtout *Anacréon couronné par Vénus*, petite féerie mythologique, où le vieux poète à tête de patriarche, qu'un amour couronne, semble prêt à défaillir de ravissement devant la nudité radieuse de la déesse, descendue jusqu'à lui dans un vol de draperies roses et de nuages argentés.

Ces quelques peintures de genre distrairaient des portraits, si les portraits n'étaient aussi captivants ; mais telle est la variété et la tenue de cette série ininterrompue de figures du passé, que même celles dont on ne sait plus les noms retiennent longuement au passage. Ici, c'est une femme peinte par J.-B. Perronneau en 1766 : une cornette de dentelles sur les cheveux, un rang de perles au cou, un corsage bleu, un mantelet noir ; un charme discret, une indicible expression de tranquillité et de simplicité bourgeoises. Là, c'est une autre femme, peinte par J.-E. Heinsius, à la veille de la Révolution : nerveuse silhouette de blonde, coiffée d'un grand chapeau de paille à plume grise. Ailleurs encore, un des meilleurs parmi les nombreux portraits où Ducreux s'est représenté, en buste, la tête de face et le corps de profil, avec son air moqueur, ses yeux vifs et bridés, ses joues plissées par un rictus un peu agaçant et que



Greuze pinx — H Be[illegible]

[illegible] WILLE

[illegible]

[illegible] — [illegible]

l'on n'oublie plus. Autre portrait d'un peintre par lui-même : Roslin, en habit de satin d'un bleu changeant, le nez relevé, la bouche entr'ouverte, le teint chaud, les cheveux poudrés ; de l'élégance, de la distinction, et ce je ne sais quoi qui dit la satisfaction de l'homme arrivé ; c'est en 1771 ou 1772 qu'il s'est ainsi montré avec une complaisance qu'on ne lui reprochera point, — après la date à laquelle il reçut l'ordre de Gustave Wasa, dont il porte la décoration enrichie de pierreries suspendue à un ruban vert (1771), et avant le 31 août 1772, date de la mort de sa femme, la pastelliste Marie-Suzanne Giroust, dont on voit le portrait sur le chevalet, près duquel il s'est représenté debout, la palette au poing.

Du même Roslin, et datés 1764, sont deux portraits dans lesquels on peut reconnaître ceux du fermier général Laurent Grimod de La Reynière, deuxième du nom, et de sa femme, née Suzanne-Françoise de Jarente. Rien de moins assorti que ces deux «pendants» : l'homme est en buste, — bonne grosse figure souriante et colorée, sur un habit bleu d'une extrême simplicité ; la femme, petite tête au sourire un peu pincé, est vue jusqu'à la taille et sanglée dans un « corps » à ramages. On voudrait pour Roslin que la tradition fût exacte ; il y aurait, dans ces deux physionomies si révélatrices, de quoi venger l'artiste de tous les reproches dont Diderot l'a accablé, sous prétexte qu'il ne savait peindre que des costumes et des corps sans âme. C'est ici, en effet, le lieu de se rappeller les anecdotes de Grimm sur le financier « connu par une infinité de petits ridicules qui ne contribuent qu'à le rendre plus aimable, tant leur bonhomie et leur gaieté sont de bonne compagnie ». Et c'est devant Mme de La Reynière qu'il faut relire le portrait de la femme du fermier général, enragée de sa mésalliance, que Mme de Genlis a tracé sous le nom de Mme d'Olcy, dans *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation* (1782) : « La fortune immense qu'elle possède n'a pu la consoler encore du chagrin d'être la femme d'un financier ; n'ayant point assez d'esprit pour surmonter une semblable faiblesse, elle en souffre d'autant plus qu'elle ne voit que des gens de la cour et que sans cesse tout lui rappelle le malheur dont elle gémit en secret, etc., etc... »

Quand Mme de Genlis distillait ces lignes aigres-douces, et plus aigres que douces, les temps étaient proches où les fermiers généraux allaient se trouver réduits à la portion congrue, et les artistes les mieux en cour sous

l'ancien régime, fort compromis d'avoir peint des ci-devants. Mme Vigée-Le Brun, par exemple, à qui l'on doit, entre tant de figures historiques de cette époque, ce portrait du comte de Vaudreuil, qui est une des cinq répliques d'un tableau de plus grandes dimensions, peint en 1784, et qui a montré l'ami du comte d'Artois et de la duchesse de Polignac à mi-corps, en habit gris-bleu, gilet rayé rouge et noir et cravate blanche, avec ses ordres du Saint-Esprit et de Saint-Louis, Mme Vigée-Le Brun dut s'enfuir au lendemain du 5 octobre. Réfugiée à Rome, elle y passa huit mois, et de là se rendit à Naples ; à peine y était-elle arrivée que le comte Skawronsky, ambassadeur de Russie, dont l'hôtel touchait le sien, fit prendre de ses nouvelles et lui envoya le dîner le plus recherché ; dès le soir, elle alla l'en remercier, et fit la connaissance de la comtesse Skawronska, « douce et jolie comme un ange ».

« Le fameux Potemkin, son oncle, l'avait comblée de richesses dont elle ne faisait aucun usage, écrit Mme Vigée-Le Brun dans son *Journal*. Son bonheur était de vivre étendue sur un canapé, enveloppée d'une grande pelisse noire et sans corset. Sa belle-mère faisait venir de Paris pour elle des caisses remplies des plus charmantes parures que faisait alors Mlle Bertin, marchande de modes de la reine Marie-Antoinette. Je ne crois pas que la comtesse en ait jamais ouvert une seule... Le jour, elle restait constamment oisive ; elle n'avait aucune instruction, et sa conversation était des plus nulles : en dépit de tout cela, grâce à sa ravissante figure et à une douceur angélique, elle avait un charme invincible. Le comte de Scawronski m'avait fait promettre de faire le portrait de sa femme avant celui de toute autre personne ; je m'y engageai, de sorte que, deux jours après mon arrivée, je commençai ce portrait où l'ambassadrice est peinte presque en pied, tenant en main et regardant un médaillon sur lequel était le portrait de son mari. »

Pour achever la description de cette gracieuse figure, datée : *Naples, 1790*, on ajoutera que Catherine Vassilievna Engelhardt, nièce du « satrape » Potemkine, qui l'avait prise pour maîtresse et mariée à vingt ans, en 1781, au comte Paul Martinievitch Skawronsky, plus tard ambassadeur de Russie à Naples, est vue à mi-jambes, assise sur un sopha, vêtue d'une robe de soie bleue à manches vertes et ceinture jaune, sa jolie tête d'oiseau coiffée d'un turban de linon blanc.

Au moment où Mme Vigée-Le Brun fuyait la France, Prud'hon quittait l'Italie et se fixait à Paris pour quelque quatre ans. De cette période de la vie du peintre, on ne connaissait jusqu'ici que des dessins ; il faudra

y ajouter, désormais, le puissant et sobre portrait de Charles-Louis Cadet de Gassicourt, daté 1791. Avocat et publiciste déjà en renom, en attendant qu'il devînt, comme son père, un pharmacien réputé, Cadet de Gassicourt avait alors vingt-deux ans. Prud'hon l'a représenté alerte, ardent et réfléchi, assis dans un parc, coiffé d'un haut chapeau de feutre noir, portant un frac noir à col retroussé, une veste jaune à grands revers et bordée d'une ganse noire, une culotte de peau de daim et des bottes ; il tient ses gants de la main droite et sa cravache de la gauche.



Cliché Bulloz.

J.-B. Le Moyne. — Buste de femme.

Marbre (1774).

Mais, si précieuse que soit cette grande toile, qui ne la donnerait pour la petite peinture du même artiste, heureusement placée en regard d'une délicieuse étude de Mlle Mayer pour *la Mère heureuse* du musée du Louvre ? Il est superflu de décrire cette esquisse de Prud'hon, puisqu'il s'agit de celle du portrait de l'impératrice Joséphine ; et cependant ceux-là mêmes pour qui le tableau du Louvre n'a plus de secrets, ne verront pas ce petit cadre sans émotion : sur ce coin de parc solitaire, éclairé de la lumière frisante du couchant, sur ce fond de paysage noyé de brume où les feuilles dorées des vieux arbres tremblent à contre-jour, sur cette forme blanche à demi étendue dans la pénombre, flotte le même parfum mystérieux, mêlé de nature et de rêve, qui montera plus tard des clairières enchantées de Corot.

Avec un portrait de l'ancien conventionnel François de Nantes, magnifique dans son habit à palmes vertes de conseiller d'État, signé et daté 1811, David clôt la série des peintures de la collection.

Les miniatures, réunies dans une vitrine, appartiennent au monde de l'ancien régime : elles sont « XVIII[e] siècle » par leurs auteurs — Van Blarenberghe, Hall, Fragonard, Dumont, Vestier, Sicardi, — et par les personnages qu'elles représentent — Marie-Antoinette, Louis XVI, Necker, etc. ; elles sont « XVIII[e] siècle » comme ces étuis, ces boîtes à poudre, ces bonbonnières, tous ces brimborions d'ivoire, de nacre, d'écaille ou d'or travaillé, qui garnissent une autre vitrine. A peine si quelques miniaturistes de la cour impériale, comme Quaglia ou Augustin, ont trouvé place auprès de leurs devanciers.

Quant aux artistes du XIX[e] siècle, les seuls dont on constate la présence sont ceux à qui l'on doit les portraits du collectionneur et de sa femme : Winterhalter a conservé le souvenir du fringant maréchal des logis des Guides que fut Édouard André à vingt-cinq ans (1859) : moustaches et impériale, chevelure calamistrée, torse sanglé, bonnet à poil, soutaches, aiguillettes et brandebourgs, on le dirait tiré d'un album de costumes militaires du Second Empire ; Hébert a peint, en 1899, mélancolique et songeuse, la même Nélie Jacquemart dont, treize ans plus tôt, à Rome, le pensionnaire de la Villa Médicis Denys Puech avait taillé le buste impétueux et frémissant.

III

Ce beau buste est ici comme l'aboutissement d'une illustre lignée ; il ferme le livre d'or où le visiteur pourra suivre l'histoire de notre sculpture du XVIII[e] siècle, racontée par ses maîtres, parallèlement à celle que retracent les meilleurs peintres de la même époque.

Après le *Richelieu* de Jean Warin, exécuté dans les toutes dernières années de la vie du cardinal, mort en 1642, il faut descendre jusqu'en 1711 pour rencontrer la première de ces sculptures : un marbre solennel et tout à fait « grand siècle » de Jacques II Gabriel, architecte du Roi et contrôleur de ses bâtiments (1630-1686), buste posthume, exécuté par Antoine Coysevox et récemment identifié par M. Paul Vitry.

Non loin de cette noble figure, on s'arrêtera devant une autre grande perruque, mais qui encadre une tête singulièrement originale et vivante. Pour reconnaître l'homme, il suffit de l'envisager de profil : alors, maints signes caractéristiques remettent en mémoire le tombeau de Saint-Louis-des-Français, à Rome, où Michel-Ange Slodtz a sculpté en bas-relief le médaillon de Nicolas Vleughels. Le peintre valenciennois, qui hébergea quelque temps Watteau à Paris, avait été nommé directeur de l'Académie de France à Rome, en 1726 ; il mourut le 11 décembre 1737, sans avoir revu son pays, et Slodtz, un des pensionnaires de l'Académie pendant ce brillant directorat, demeuré en Italie, d'où il ne revint qu'en 1747, exécuta le tombeau du vieux maître, « monument d'amitié mutuelle », qu'il fit graver à ses frais en 1744. Sans doute avait-il sculpté *ad vivum* ce buste, de beaucoup supérieur au médaillon pour l'admirable vérité des détails physionomiques. Au surplus, l'œuvre est d'arrangement simple et calme, sans aucun de ces souvenirs du Bernin que l'artiste emportera de son long séjour à Rome et qui le hanteront toute sa vie.



Cliché Bulloz.

J.-B. Le Moyne. — Le Marquis de Marigny.

Buste marbre.

Vers le temps où Slodtz travaillait au tombeau de Vleughels, le classique Edme Bouchardon exposait au Salon de 1738 un marbre signé et daté 1736, désigné en ces termes par le livret : *Portrait en marbre blanc, sans draperies, traité dans le goût antique.* De ce buste de marbre, aujourd'hui dans la collection du comte Aynar de Chabrillan, le musée possède une terre cuite, — solide et vigoureux morceau, un peu froid, où le « goût antique », guère plus apparent que dans la terre cuite de Guillaume II Coustou, *le dieu Pan enseignant à jouer de la flûte à Apollon*, du Salon de 1745, ne se justifie que par les cheveux courts et le torse nu, et qui représente au vrai Charles-Frédéric de La Tour du Pin, marquis de Gouvernet (1694-1775).

Ici, comme dans le marbre de Slodtz, l'observation directe donnait déjà sa mesure ; mais l'art du sculpteur portraitiste allait connaître de bien plus étonnantes réussites, et nombreux seront les tailleurs de marbre et les modeleurs de terre cuite qui sauront, à l'exemple de La Tour, descendre au fond de leurs contemporains « et les remporter tout entiers ». Avec J.-B. Le Moyne, l'étape est accomplie. Ce grand artiste n'a pas moins de six bustes dans la collection, trois de femmes et trois d'hommes, occupant ainsi une place proportionnée à celle qu'il tint dans son siècle.

Les trois femmes sont inconnues. On ignore qui fut cette belle personne, souriant d'un sourire, pour ainsi dire, à fleur de marbre, et dont la haute coiffure est piquée d'un bouquet de roses ; le socle porte seulement : *J.-B. Le Moyne*, *1774*, — mention éloquente, puisqu'elle rappelle que ce marbre exquis est l'œuvre d'un sculpteur de soixante-dix ans. On ne sait pas davantage quel nom mettre sur cette autre tête de femme, — une terre cuite, celle-ci, — reconnaissable au voile qui tombe de la chevelure et au nez irrégulier que le véridique artiste n'a point songé à redresser. La sagacité des iconographes trouvera de même à s'exercer sur un autre buste de terre cuite, dans lequel le portraitiste de Mlle Clairon et de Mlle Dangeville a fixé la moue spirituelle et creusé les fossettes de quelque reine du théâtre de son temps, si l'on en juge par ce quatrain que porte le socle :

En lui formant un cœur sensible et tendre.
Le ciel y réunit l'esprit et la beauté.
Qui veut garder sa liberté
Ne doit ni la voir, ni l'entendre.

Comédie? Opéra? Italiens? On ne saurait le dire encore, et la longue carrière de Le Moyne, durant laquelle tant d'étoiles eurent le temps de briller et de disparaître, n'est pas pour simplifier les recherches.

Pour les bustes d'hommes, tous en marbre, on est mieux renseigné. Le premier, nouvellement identifié par M. Paul Vitry, est celui de Jacques III Gabriel (1667-1742), l'architecte du Roi, fils de ce Jacques II, dont on a déjà signalé le buste par Coysevox, et père de Jacques-Ange Gabriel, dont le buste, aussi par Le Moyne, est au musée du Louvre. Un autre buste, signé et daté 1768, a figuré au Salon de 1769, où Gabriel de Saint-Aubin l'a dessiné, sous deux aspects différents, dans une des marges de son livret : c'est celui de René-Charles de Maupeou le père, chancelier de France. La date de l'œuvre est en quelque sorte historique : on sait que Maupeou, premier président du Parlement, retiré en 1757, avait été rappelé par le roi en 1763 et fait vice-chancelier, en remplacement du chancelier de Lamoignon, exilé ; à la démission de ce dernier, Maupeou se vit nommer chancelier, le 15 septembre 1768, — charge qu'il n'occupa qu'un jour, juste le temps nécessaire pour céder la place à son fils. Il posa donc devant le sculpteur au lendemain de cet événement mémorable, dans son costume de magistrat, visible par l'échancrure d'un manteau. La vérité de la figure frappa Diderot, mais l'arrangement ne fut pas du goût du critique : « Le chancelier est beau, c'est de la chair, écrivit-il dans son Salon de 1769 ; arrachez-moi de dessus ces épaules ce vêtement barbare et gothique, et j'admire, et je me tais ».



Cliché Bulloz.

FALCONET.
LA GLOIRE DE CATHERINE II.
Statue marbre (1766).

L'identification du troisième buste d'homme est une des nombreuses trouvailles de M. Émile Bertaux. Que ce buste soit celui du marquis de Marigny, et celui-là même que cite Dandré-Bardon dans son éloge de Le Moyne, voilà où la rencontre devient singulière et heureuse : n'était-il pas dans l'ordre des choses que le surintendant des Bâtiments figurât en place d'honneur dans le grand salon de cette maison de l'Institut ? Le rapprochement se justifie par un certain air de famille qu'on observe, en particulier pour le bas du visage, entre les portraits de la marquise de Pompadour et le buste de son frère, et par la ressemblance de cette figure poupine et rondelette avec les portraits de Marigny peints par Roslin et par Tocqué, surtout avec le médaillon gravé par C.-N. Cochin, qui représente le profil du jeune Abel-François Poisson, alors comte de Vandières, au retour du voyage d'Italie de 1750.

Auprès de Le Moyne, se rencontrent quatre des plus célèbres héritiers de sa gloire : ses quatre élèves J.-J. Caffieri, Pigalle, Falconet et Pajou.

La terre cuite du premier, une tête d'homme patinée comme un bronze et vivante comme un instantané, porte cette inscription : *faite par son ami Caffieri an* (sic) *1746*. Traduisons : en 1746, J.-J. Caffieri n'a que vingt et un ans, et ce morceau, pétri d'une main déjà si personnelle, est antérieur de deux ans au grand prix de sculpture de l'artiste.

Au contraire, la *Nymphe dans l'attitude de retirer une épine de son pied* est la dernière œuvre de Pigalle, qui mourut en 1785, laissant le marbre inachevé. Acquise de la veuve du sculpteur par le duc Louis-Joseph de Bourbon-Condé et envoyée à Chantilly, elle fut saisie sous la Révolution, conservée au musée des Monuments français de 1801 à 1807, et remise alors à l'impératrice Joséphine, qui la fit placer à la Malmaison. Quand le duc de Bourbon la réclama, en 1820, avec d'autres œuvres d'art confisquées aux Condé, on la rechercha vainement dans l'ancien domaine impérial. Et le caprice du destin veut qu'elle revienne maintenant au jour dans une donation faite à l'Institut, propriétaire de ce même Chantilly qu'elle orna jadis... Auprès de cette statue, un buste en marbre de Gustave, prince de Suède, le futur Gustave III, signé et daté 1769, représente à la perfection Pigalle portraitiste.

Le marbre de Falconet a, lui aussi, toute une histoire. Au moment où il partit pour la Russie, en septembre 1766, appelé par Catherine II,



Cliché Bulloz.

J.-H. Fragonard. — Le Début du modèle.

Musée Jacquemart-André.

Falconet travaillait à deux sculptures qui lui avaient été commandées par le duc de Wurtemberg ; il obtint de disposer, pour l'impératrice, de ces deux œuvres, alors presque terminées, et il y introduisit quelques modifications nécessitées par leur nouvelle destination. « L'une, écrivait alors Diderot au général Betzky, ministre des arts en Russie, représente *la Souveraineté,* appuyée sur un faisceau ; l'autre, *la Gloire,* qui entoure d'une guirlande un médaillon où l'image de Catherine sera très bien placée. » La première est aujourd'hui à l'Ermitage ; quant à *la Gloire de Catherine II,* rentrée en France à une date inconnue, elle fut acquise par Édouard André à la vente Secrétan : on y voit une Renommée gracieuse et un peu triste, tenant sur un fût de colonne et entourant d'une guirlande de fleurs un médaillon ovale, qui porte le profil de Catherine II, casquée et laurée.

Pajou, à qui l'on peut attribuer en toute vraisemblance une terre cuite où s'épanouit la malicieuse et replète figure de Piron, a signé et daté 1785 une autre terre cuite, buste élégant d'une femme dont une chevelure abondante encadre le jeune visage.

De même qu'on a rapproché Pigalle de Le Moyne, de même on placera près de Pigalle ses deux élèves, Houdon et Clodion. La maîtrise du Nancéien à traiter les figurines de terre cuite, badinages d'ébauchoir qui sont autant d'œuvres achevées et dont la sensualité raffinée se trouve en si parfait accord avec la matière souple et grasse, s'atteste par trois pièces diversement séduisantes : un buste de rieuse, tout menu, délicieux ; un groupe formé d'un bacchant, qui presse une grappe de raisins sur les lèvres d'une bacchante callipyge, étendue devant lui ; enfin, la petite frise du *Triomphe de Galathée,* maquette d'un bas-relief de pierre qui devait mesurer dix mètres de long et décorer la façade d'on ne sait quel hôtel. Cette maquette figura au Salon de 1779, où elle fut aussi louangée par la critique que le *Montesquieu,* du même Clodion, était vilipendé.

On s'étonnait généralement de ce que cette commande des Bâtiments n'eût pas été faite à Houdon, qui triomphait à ce même Salon avec plusieurs bustes de terre cuite ou de marbre, notamment celui d'Antoine-Louis-François Le Febvre de Caumartin, prévôt des marchands de 1778 à 1784. Voici ce marbre, frappé au coin d'un physionomiste incomparable : dans les *Mémoires secrets* on en loua, d'ailleurs, la ressemblance,

« seule chose que l'on fût en droit d'exiger », ajoute malignement le rédacteur à l'adresse du modèle. Un autre buste d'homme, en terre cuite, d'une intensité de vie extraordinaire, paraît digne d'être aussi donné à Houdon, autant pour la saisissante analyse des traits que pour l'ingénieux arrangement de la draperie.

D'autres sculptures encore auraient beaucoup à nous apprendre. Voici, par exemple, un marbre de J.-B. Defernex, signé et daté 1764 : c'est le buste du prince Repnin, l'ambassadeur de Russie en Pologne qui joua un rôle si important lors de l'élection de Stanislas Poniatowski ; l'armure barrée d'un grand cordon et la peau de lion jetée sur les épaules, il a l'air d'un Hercule altier et satisfait. De J.-L. Couasnon, élève de d'Huez, dont on ne sait rien, sinon qu'il exposa de 1777 à 1802, voici une petite tête de Marie-Antoinette, en marbre, mutilée sous la Révolution, mais qui a gardé tout son caractère de vérité impitoyable. De F.-M. Suzanne, un autre élève de d'Huez, voici un petit Mirabeau trapu, saisi sur le vif, avec son visage couturé de petite vérole, son allure et son geste de tribun, — maquette originale de l'une des trois figures de Rousseau, Voltaire et Mirabeau, que le sculpteur offrit en hommage à l'Assemblée législative, le 11 juillet 1792. Voici un buste de femme en marbre, par Vassé, et des bustes de terre cuite : un homme par Roland, une fillette par Marin, une femme par Chinard, un autre homme, œuvre du rare F. Martin, de Grenoble, signée et datée 1794... Dans cette série de sculpteurs qui se prolonge au-delà de la Révolution et jusqu'à l'extrême fin du siècle, tous ceux-là ne sont pas les moins intéressants : on dirait le « dernier carré » des artistes observateurs, sensibles et sincères, groupés comme pour un adieu suprême aux maîtres qui leur avaient appris la vie et la vérité, à la veille de cet âge nouveau où les formules d'un art servilement inspiré de l'antique allaient glacer leur génie.

IV

Enfin, comment ne pas admirer le cadre arrangé pour toutes ces productions de l'art français ? De même que celles d'Italie ont été réunies dans des salles dont les plafonds sont ornés de caissons Renaissance, les parois garnies de chaires historiques, les portes encadrées de montants

et de linteaux de marbre sculptés, de même celles-ci sont présentées dans un décor authentique du XVIIIe siècle.

La place manque pour parler longuement de toutes ces richesses. Il y a d'abord les tapisseries : les unes tendues sur les murs, comme ces Gobelins de la série des *Indes* ou de la suite des *Portières des dieux*, celles-ci d'un modèle différent de celui d'Audran, ou comme ces trois tentures des *Jeux russiens*, dont Leprince exposa l'un des cartons au Salon de 1767; les autres recouvrant des meubles, comme ce salon en Beauvais à sujet des Fables de La Fontaine, ces écrans à fleurs ou à personnages; il y a aussi les tapis et les écrans de la Savonnerie, les portières et rideaux de Philippe de Lassalle ; et les meubles enfin, dont certains, tout à fait caractéristiques, portent la signature d'ébénistes réputés : commodes de P. Roussel, canapés et fauteuils de Pierre Othon (1760), secrétaire de Montigny, banquette d'Osmond, chaise-longue dans le goût de Jacob... La plupart sont ornés de bronzes; et d'autres bronzes d'ameublement, — flambeaux, lustres, bras-appliques, chenets, — des petites sculptures, des bibelots, des glaces Régence ou Louis XVI, des instruments de musique, des horloges à gaîne et des pendules, parmi lesquelles il en est de charmantes, — comme ce petit chef-d'œuvre qui porte la marque de l'horloger Leroy, où, derrière le cadran supporté par un lion, une jeune femme, dans la manière de Falconet, soutient un médaillon enrichi de brillants et portant le profil de Louis XVI jeune, — tous ces objets choisis achèvent de



Cliché Bulloz.

F.-M. SUZANNE. — MIRABEAU.

Statuette terre cuite (1792).

donner aux salons leur aspect d'élégance intime et confortable. Rien n'a été épargné pour faire de cette partie de l'hôtel quelque chose de suggestif et d'évocateur à souhait : les socles des bustes sont eux-mêmes des œuvres d'art, les cheminées sont « d'époque » (l'une d'elles provient de l'hôtel Titon du Tillet, rue de Montreuil), et l'une des chaises à porteurs, habilement adaptée aux fonctions nouvelles d'ascenseur, surprendrait fort, s'ils la voyaient ainsi modernisée, et le peintre qui la décora, et les belles de jadis qui s'y blottirent.

Aujourd'hui que les ensembles du XVIII[e] siècle, décimés par les ventes retentissantes de ces dernières années, sont devenus si rares à Paris, c'est chose bien instructive et bien agréable qu'une visite à ces merveilles de l'art français, riches de beauté, chargées de souvenirs, et d'autant plus vivantes et parlantes qu'elles ont pour écrin leur décor d'autrefois.

ÉMILE DACIER





TIRÉ A DEUX CENTS EXEMPLAIRES

Paris. — Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi.



